

**Alexandra Santos Pinheiro
Algemira de Macêdo Mendes
Andre Rezende Benatti
Geovana Quinalha de Oliveira
Maria de Fátima Alves Oliveira Marcari
(Orgs.)**

**II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE
CRÍTICA FEMINISTA E AUTORIA FEMININA**
Diversidade, Feminismos e Femininos Plurais

26 a 28 de out de 2022

evento online



**Anais do II SCF
2023**





II Simpósio Internacional de Crítica Feminista e Autoria Feminina

Anais do II SCF

2023

2ª edição: 2023. Todos os direitos desta edição reservados ao comitê organizador. A reprodução integral ou parcial do texto poderá ser feita mediante a autorização dos organizadores e consentimento de seus respectivos autores.

Serviços Editoriais: (86) 981812-1282

"Os conteúdos dos artigos publicados são de total responsabilidade dos autores e autoras."



Expediente

Arte da Capa

Renan Dalago

Editor Responsável

Edson Rodrigues Cavalcante

Divisão de Editoração

Algemira de Macêdo Mendes

Formatação dos artigos

Edson Rodrigues Cavalcante

Design Editorial

Edson Rodrigues Cavalcante

Revisão do volume

Héberton M. Cassiano

Conselho Editorial

Alexandra Santos Pinheiro

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza

Andre Rezende Benatti

Carolina Barbosa Lima e Santos

Fernanda Aparecida Ribeiro

Geovana Quinalha de Oliveira

Livia Santos de Souza

Marta Francisco de Oliveira

Paulo Henrique Pressotto

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti

Wellington Furtado Ramos

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B695c II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CRÍTICA FEMINISTA E AUTORIA FEMININA.

Anais: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CRÍTICA FEMINISTA E AUTORIA FEMININA: Diversidade, Feminismos e Femininos Plurais / Alexandra Santos Pinheiro, Algemira de Macêdo Mendes, Andre Rezende Benatti, Geovana Quinalha de Oliveira e Maria de Fátima Alves Oliveira Marcari (Orgs.). [online]: [s.n.], 2023.

688 p.; online.

ISBN: 978-85-66732-07-08

1. Literatura. 2. Ginocrítica. 3. Crítica Literária. 4. Crítica Feminina. 5. Autoras. 5. Identidade. I. Autora (es). II. Título. III. Localidade.

CDD: 869.2

Índices para catálogos sistemáticos:

Literatura: Teoria e Crítica Literária.

Ficha Técnica

Realização

Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: Cultura, Memória e Identidade

Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO

Universidade de Brasília - UnB

Universidade do Oeste do Paraná/UNIOESTE

Universidade Estadual de Londrina – UEL

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS

Universidade Estadual do Maranhão/UEMA

Universidade Estadual do Piauí /UESPI/ NELG / NELIPI

Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Eixos Temáticos

A mulher indígena na literatura

Literatura e crítica feminista

Literatura e relações de gênero

Literatura e teoria queer

Literatura, diversidade e transfeminismos

Literatura, memória, política e resistência

Literaturas e feminismos negros e decolonialidade

Comissão Organizadora

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza (UEL/UNIOESTE/CNPq)

Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)

Algemira de Macêdo Mendes (UESPI/UEMA/CNPQ)

Andre Rezende Benatti (UEMS)

Elizete Albina Ferreira (PUC-GO)

Fernanda Aparecida Ribeiro (UNIFAL-MG)

Geovana Quinalha de Oliveira (UFMS)

Maria de Fátima Alves Oliveira Marcari (UNESP/Assis)

Nagila Alves da Silva (UESPI)

Norival Bottos Júnior (UFAM)

Paulo Henrique Pressotto (UEMS/Dourados)

Paulo Petronilio Correia (UNB)

Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)

Wellington Furtado Ramos (UFMS)

Comissão Científica

Adriana Aparecida de Figueiredo Fiuza (UEL/UNIOESTE/CNPq)

Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)

Andre Rezende Benatti (UEMS)

Carolina Barbosa Lima e Santos (UEMS)

Fernanda Aparecida Ribeiro (UNIFAL-MG)

Geovana Quinalha de Oliveira (UFMS)

Livia Santos de Souza (UNILA)

Magdalena González Almada (Universidad de Córdoba)

Marta Francisco de Oliveira (UFMS)

Paulo Henrique Pressotto (UEMS/Dourados)

Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS/CNPq)

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti (UEMS)

Wellington Furtado Ramos (UFMS)

Apresentação

Apresentação

Os anais do II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CRÍTICA FEMINISTA E AUTORIA FEMININA: Diversidade, Feminismos e Femininos Plurais, evento proposto pelo grupo de pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade, cadastrado no diretório de grupo de pesquisa do CNPq – Brasil, realizado no período de 26 a 28 de outubro de 2022 em formato virtual. O II Simpósio foi possível realizar com a parceria entre UEMS, UFMS, UFGD, UNESP/Assis, UESPI, UnB, UEL e PUC/GO. Nesta edição, pretendeu-se reunir investigações voltadas para a diversidade do feminismo e do feminino, compreendendo tais perspectivas como posicionamentos e modos de agir PLURAIS, pensando, deste modo, sobre as várias facetas que os compõem. O evento aconteceu nos turnos manhã, tarde e noite de quarta-feira a sexta-feira. Aconteceram debates a partir de conferências, mesas redondas e dos simpósios.

(ORG)

Sumário

Sumário

1	A “LIBERDADE ADIADA”, “FORAM AS DORES QUE O MATARAM” E “UM ILEGÍTIMO DESEJO”: AS MULHERES NOS CONTOS DE DINA SALÚSTIO <i>Júlia Lima ROCHA (UFAM)</i>	25
2	A CONSTRUÇÃO DA PROTAGONISTA FEMININA EM PI-WII, DE CYNTHIA PINHEIRO <i>Walisson Oliveira SANTOS (Universidade Estadual de Montes Claros)</i> <i>Yanne Maira SILVA (Universidade Estadual de Montes Claros)</i>	37
3	A COSTURA E A ESCRITA NA POESIA DE EMILY DICKINSON <i>Natalia Helena WIECHMANN (UFRJ/IFSP)</i>	51
4	A CRÍTICA DA IDEALIZAÇÃO DO FEMININO NA SÉRIE SEMPRE CONVOSCO DE PRISCILLA PESSOA <i>Jéssica LACERDA (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul)</i> <i>Eluiza Bortolotto GHIZZI (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul)</i>	61
5	A DOR DA NÃO-EXISTÊNCIA FEMININA EM COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS, DE ELVIRA VIGNA <i>Monaliza Barbosa ARAÚJO (UFCG)</i> <i>Tássia Tavares de OLIVEIRA (UFCG)</i>	75
6	A MATERNIDADE COMO ESCOLHA: RESISTÊNCIAS MULTIFACETADAS NOS CONTOS “CONSERVAS”, DE SAMANTA SCHWEBLIN E “QUANTOS FILHOS NATALINA TEVE?”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Flávia Dall Agnol DE OLIVEIRA (UFRGS)</i>	85
7	A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM RÍSIA NO ROMANCE AS MULHERES DE TIJUCO PAPO DE MARILENE FELINTO <i>Maria De Fátima Santos OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ)</i> <i>Maria Suely De Oliveira LOPES (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ)</i>	99
8	A REPRESENTAÇÃO DA TRABALHADORA DOMÉSTICA NA LITERATURA: DA VIOLÊNCIA AO DIREITO À LITERATURA <i>Vinicius Febraro de OLIVEIRA (UEMS)</i> <i>Melly Fátima Goes SENA (UFMS)</i>	111
9	A ROMANCISTA DO BREJO PARAIBANO: NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE EZILDA MILANEZ BARRETO <i>Raimundo Mélo NETO SEGUNDO (Universidade Estadual da Paraíba)</i> <i>Marcelo Medeiros da SILVA (Universidade Estadual da Paraíba)</i>	123
10	A TERRA NEGRA (2017) DE CRISTIANE SOBRAL: AUTORIA FEMININA NEGRA NAS POÉTICAS DO PRAZER <i>Francisca Georgiana do Nascimento PINHO (UFC)</i>	137

- 11 ANNE PERRIER E A POESIA DE EXPRESSÃO FRANCESA NA SUIÇA 149**
Paola Karyne Azevedo JOCHIMSEN (Universidade de Coimbra)
- 12 APONTAMENTOS SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE AUTORIA FEMININA SENEGALESA: EDUCAÇÃO DA MULHER AFRICANA EM MARIAMA BÂ E FATOU DIOME 163**
Rodrigo Nunes de SOUZA (Universidade Federal da Paraíba – UFPB)
- 13 AS INQUIETAÇÕES SOBRE A HOMOGENEIZAÇÃO FEMININA EM UM POEMA DE ANGÉLICA FREITAS 177**
Rivânia Maria da SILVA (UFPB)
- 14 AS MEMÓRIAS DAS AJEBIANAS NA CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA 187**
Renata Marques de Avellar DAL-BÓ (Universidade do Sul de Santa Catarina)
Mário Abel Bressan JUNIOR (Universidade do Sul de Santa Catarina)
- 15 CELINA E SUHURA: SUBALTENIZAÇÃO E RESISTÊNCIA DA MULHER COLONIZADA 201**
Eliane dos Santos RAMOS (UNIR)
- 16 CONSCIÊNCIA E MEMÓRIA EM “AMNÉSIA”, DE ELIANA ALVES CRUZ 215**
Tássia Tavares de OLIVEIRA (UFCG)
- 17 “CRÔNICAS DO MEU SILÊNCIO” (2015), DE BEATRIZ PEREIRA: COMO SILENCIAR O SILÊNCIO 229**
Amanda Marques Brito de SOUZA (UNIFAL-MG)
Cilene Margarete PEREIRA (UNIFAL-MG)
- 18 DA SOLIDÃO À VIOLÊNCIA E NEGAÇÃO DE DIREITOS: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM DI LIXÃO, NO CONTO HOMÔNIMO DE CONCEIÇÃO EVARISTO 243**
Rebeca Freire FURTADO (PPGL/UFPA)
- 19 A DECOLONIZAÇÃO DO PENSAMENTO DA DIÁSPORA NEGRA EM “NADA DIGO DE TI, QUE EM TI NÃO VEJA”, DE ELIANA ALVES CRUZ 253**
Ana Paula Almeida MOREIRA (UFRJ)
Simone dos Santos Pinto de Assumpção VIEIRA (UFRJ)
- 20 DOS VENTOS ÀS MARÉS ALVEANAS: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE AS PROSAS DECOLONIAIS DE MIRIAM ALVES 265**
Andressa Santos VIEIRA (Universidade Federal de Uberlândia)
- 21 ELLE A ÉCRIT POUR QUE LE JOUR – A PALAVRA DURADOURA EM ANA DE NOIALLES 279**
Larissa de Cássia Antunes RIBEIRO (UEPG- UNICENTRO-PR)

22	ESCRITAS DE AUTORIA FEMININA DA SHOAH <i>Inara Teles XAVIER (Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Assis)</i>	287
23	FEMINICÍDIO, DIÁSPORA E GÊNERO: A FIGURA FEMININA INDÍGENA EM RESSUSCITADOS, DE RAIMUNDO MORAIS <i>Solania do Rosário ALCÂNTARA (UNIFAP)</i>	297
24	FLORETTE MORAND, UMA POETISA INCOMPREENDIDA? <i>Annick Marie BELROSE (UNIFAP)</i>	309
25	HEROÍNAS AMERICANAS NOS CORDÉIS DE JARID ARRAES <i>Jiliane Mório SANTANA (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)</i>	317
26	INÉS DEL ALMA MÍA (2006): A RESSIGNIFICAÇÃO DA MULHER HISTÓRICA NA OBRA DE ISABEL ALLENDE <i>Andreia Piechontcoski Uribe OPAZO (UNIOESTE)</i> <i>Hugo Eliécer Dorado MENDEZ (UNIOESTE)</i>	329
27	LA MAREA VERDE: PERFORMANCE E FICÇÃO CONTEMPORÂNEAS ARGENTINAS <i>Caroline Kirsch PFEIFER (Universidad Nacional de La Plata/Universidad de San Andrés)</i>	343
28	“LEARNING TO BE A MOTHER”: O CORPO FEMININO E A EXPERIÊNCIA NO CONTO DE JEAN RHYSS <i>Giovanna de O. DUARTE (UNESP)</i> <i>Maria de Fatima A. O. MARCARI (UNESP)</i>	355
29	LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA: AS ESCREVIVÊNCIAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO EM PONCIÁ VICÊNCIO <i>Cícero Barros FEITOSA FILHO (UFCAT)</i> <i>Fabiana Aparecida Nunes de TOLEDO (UFCAT)</i>	367
30	LUTA E RESISTÊNCIA: A VIDA DA MULHER INDÍGENA ATRAVÉS DA LITERATURA DE MARCIA KAMBEBA <i>Catharie Brandão de SOUZA (Universidade Federal de Campina Grande)</i>	381
31	MARIA FIRMINA DOS REIS: A MATRIARCA DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA <i>Larissa da Silva SOUSA (UNIFESSPA)</i>	393
32	MEMÓRIA, LUGARES E IDENTIDADES FEMININAS EM MEMÓRIAS DE MARTHA <i>Elvis Barbosa Caldeira SILVA (Universidade Federal de Uberlândia)</i>	403
33	MEMÓRIAS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA EM LA PLAZA DEL DIAMANTE (1962) <i>Crislaine Alessandra de Lima SCHER (UNIOESTE)</i>	417

- 34** **MODA E REPRESENTAÇÃO DO(S) FEMININO(S) EM CENÁRIO DE GUERRA, DE ANDREA JEFTANOVIC** 431
Carolina QUINTELLA (UFRJ)
- 35** **NARRANDO A VIOLÊNCIA EM SINFONIA EM BRANCO** 445
Dalva Ribeiro VIEIRA (UFVJM)
Fernanda Valim Côrtes MIGUEL (UFVJM)
- 36** **EMANCIPAÇÃO PRAZEROSA: O CARÁTER TRANSGRESSOR DOS POEMAS ERÓTICOS DE ARGENTINA CASTRO E BIANCA RIBEIRO** 457
Raphael Souza SOARES (PUC GO)
- 37** **O EROTISMO NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE REGINE LIMAVERDE E HILDA HILST: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA** 469
Antônio Marques PEREIRA FILHO (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)
- 38** **O JORNALISMO E O SIMBÓLICO: O USO DA PALAVRA “HISTERIA”** 479
Raabe Cesar Moreira BASTOS (Universidade Federal do Espírito Santo)
Gabriela Santos ALVES (Universidade Federal do Espírito Santo)
- 39** **O NOME COMO MARCA DA (DES) HUMANIZAÇÃO: UM RETRATO DA VIOLÊNCIA PATRIARCAL NO CONTO “NATALINA SOLEDAD”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO** 493
Ruam Dias FERREIRA (UNIR)
Raquel Aparecida DaI CORTIVO (UNIR)
- 40** **O SER HUMANO COMO OBJETO EM KENTUKIS, DE SAMANTA SCHWEBLIN** 503
Daniel Barros LIBERATO (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul)
- 41** **ÓDIO CONTRA MULHERES: COMBATE A DISCURSO MISÓGINO EM POSTAGENS POLÍTICAS PÚBLICAS EM MÍDIAS SOCIAIS** 513
Júlio César Barreto ROCHA (Universidade Federal de Rondônia)
Lívia Samila de Oliveira PINTO (Universidade Federal de Rondônia)
Deisiane SEVERO (Universidade Federal de Rondônia)
- 42** **OS FIOS DA MEMÓRIA, DE ADRIANA LISBOA: ESCRITA FEMININA DE RUPTURAS** 523
Débora Lopes dos SANTOS (UESPI)
Algemira de Macedo MENDES (UESPI)
- 43** **PARECIA UMA FADA ILUMINADA: A CENSURA SOBRE A ESCRITA SUBVERSIVA DE LITERATAS BRASILEIRAS** 535
Paula Lais Pombo de MORAIS (Universidade Federal de Goiás)
- 44** **POEMAS PARA MARIELLE FRANCO: UM LOCUS DE (R)EXISTÊNCIA NA POESIA PARAIBANA DE AUTORIA FEMININA** 549
Isabela Cristina Gomes Ribeiro da SILVA (UFPB)
Moama Lorena de Lacerda MARQUES (UFPB/PPGL)

45	PROBLEMATIZANDO A OBRA ARGONAUTAS DE MAGGIE NELSON NAS PERSPECTIVAS QUEER <i>Francisco Welison Fontenele de ABREU (UESPI)</i>	559
46	RELAÇÕES DE GÊNERO E CONDIÇÃO FEMININA: ANÁLISE DO CONTO “O JARDIM SELVAGEM”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES <i>Micharlane de Oliveira DUTRA (UERN)</i> <i>Manoel Freire RODRIGUES (UERN)</i>	573
47	A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CONTO O TREM DE NÉLIDA PIÑON <i>Eliene Cristina CAIXETA (Universidade Federal de Catalão)</i>	585
48	RETALHOS DO TEMPO: A CONSTRUÇÃO DA VOZ DA MULHER NOS VERSOS DE NILZA MENEZES <i>Viviane Sheila dos Santos MENDONÇA (UNIR)</i> <i>Raquel Aparecida Dal CORTIVO (UNIR)</i>	593
49	A REVERBERAÇÕES DE UMA ESCRITA RESPONSIVA: CONFRONTOS ENTRE PERFORMANCES DE GÊNERO EM “MULHER LIVRE” (1979), DE ADELAIDE CARRARO <i>Matheus Souza de SOUZA (UFRN)</i>	607
50	SIMBÓLICO, PSICOLÓGICO, CORPÓREO: UMA LEITURA DA AGRESSÃO AO FEMININO NA OBRA DE ARRIETE VILELA <i>Clarice Braatz SCHMIDT (UNIOESTE)</i>	621
51	TUDO É RIO: O PODER DO CORPO FEMININO <i>Maiara Caroline Gasparotto ZABINI (UEL)</i>	633
52	UM RETRATO DA MULHER NA SOCIEDADE JAPONESA MODERNA: UMA BREVE ANÁLISE DE “DIÁRIO DE UMA ANDARILHA”, DE FUMIKO HAYASHI <i>Joy Nascimento AFONSO (UNESP – Assis)</i>	643
53	“VOCÊ NÃO TEM IDEIA DE QUANTAS TXUPIRAS JÁ MORRERAM”: A TRANSFORMAÇÃO DE TXUPIRA EM MULHERES EMPILHADAS <i>Paula Grinko PEZZINI (UNIOESTE)</i> <i>Lourdes Kaminski ALVES (UNIOESTE)</i>	655
54	VOZES FEMININAS EM A PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS, DE ALINE BEI <i>Cristiane Carvalho de PAULA (UFGD)</i> <i>Lorena Luana Dias da SILVA (UFGD)</i>	669
55	A GORDA – O TAMANHO DA MODA NO ROMANCE DE ISABELA FIGUEIREDO <i>Milca Alves da SILVA (CEFET-MG)</i>	679
56	A NATUREZA FEMININA E PAPÉIS SOCIAIS DE GÊNERO NA OBRA HERLAND – TERRA DAS MULHERES <i>Júlia Cristina Valero SOUZA (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)</i>	689

- 57** **A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO DE MARIA MOURA A DONZELA - GUERREIRA MODERNA DE RACHEL DE QUEIROZ** 701
Patrícia Dantas ARAÚJO (UFCG)
Tássia Tavares de OLIVEIRA (UFCG)
- 58** **A POÉTICA DA RELAÇÃO EM *DESIRADA*, DE MARYSE CONDÉ** 717
Maria Letícia Macêdo BEZERRA (USP)
- 59** **A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM CLARA NA OBRA A CASA DOS ESPÍRITOS, DE ISABEL ALLENDE** 731
Danielle Gomes Aziz PEREIRA (UEMS)
Altamir BOTOSO (UEMS)
- 60** **A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM PENÉLOPE NA ODISSEIA, DE HOMERO** 743
Amanda da Mata PELEGRINI (UEMS)
Altamir BOTOSO (UEMS)
- 61** **AS CARTOGRAFIAS DO DI-VERSO NO CATAR DE GRAFIAS DE CAROLINA MARIA DE JESUS** 755
Maria Eliane Souza da SILVA (UERN)
Leandro Lopes SOARES (UERN)
- 62** **AS IRMÃS DE JUDITH: MULHERES, LITERATURA E SILENCIAMENTO** 769
Daniel Almeida MACHADO (UFMS)
- 63** **DENÚNCIA E RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE NADA LHE SERÁ PERDOADO, DE MARIA ARCHER** 779
Simone dos Santos Alves FERREIRA (UEPB)
- 64** **DERECHOS HUMANOS Y LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL ACTUAL: PREVENCIÓN DE LA VIOLENCIA INFANTIL** 791
Brígida M. Pastor PASTOR (UNED-Ministerio de Universidades / Swansea University)
- 65** **DIÁRIO DE BITITA: AUTORIA FEMININA NEGRA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA À ORDEM OPRESSORA** 809
Antônia Amélia BARBOSA (UFJF)
- 66** **LITERATURA E ANTIRRACISMO: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS EM SOLITÁRIA, DE ELIANA ALVES CRUZ** 821
Alexandra Alves da SILVA (UERJ – FFP)
- 67** **MANIFESTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NOS CONTOS “ARAMIDES FLORENÇA” E “ISALTINA CAMPO BELO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO** 833
Paula Maria Lucietto Dylbas dos SANTOS (UNIOESTE)
Adriana Aparecida de Figueiredo FIUZA (UEL)
- 68** **NANCY HUSTON, CRÍTICA DE SI MESMA** 843
Ana Maria Martins ROEBER (IFSC- Universidade de Coimbra)
Mariana Martins ROEBER (Université d'Áix-Marseille)

69	O BRUTALISMO NA ESCRITA DE ANA PAULA MAIA <i>Lisiani COELHO (Universidade Federal de Pelotas)</i> <i>Alfeu SPAREMBERGER (Universidade Federal de Pelotas)</i>	851
70	O ESPAÇO DRAMÁTICO NAS OPRESSÕES DE CLASSE E DE GÊNERO: UMA ANÁLISE DE CAMINHO DE VOLTA <i>Mariana de Oliveira ARANTES (FCLAr/UNESP)</i>	861
71	O PROBLEMA DA GENERALIZAÇÃO DE CONFLITOS DE GÊNERO: RELAÇÃO DE PODER E DE GÊNERO EM UMA COMUNIDADE BALANTA-FORA <i>Nadina NHANCA (Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP)</i>	875
72	“RECORDAR É PRECISO”: REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NEGRAS EM <i>INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES</i> , DE CONCEIÇÃO EVARISTO <i>Izabel Cristina Xavier Rosa KAADI (UFG)</i> <i>Flávio Pereira CAMARGO (UFG)</i>	887
73	SUL, DE VERONICA STIGGER: UM MOSAICO NADA PROSAICO <i>Liciane Guimarães CORRÊA (UERJ)</i>	901
74	UMA VOZ COLONIAL NA ESCRITA DE ISABEL ALLENDE <i>Maria do Socorro de A. ABREU (UESPI)</i> <i>Algemira de Macedo MENDES (UESPI)</i>	911

Artigos



A “LIBERDADE ADIADA”, “FORAM AS DORES QUE O MATARAM” E “UM ILEGÍTIMO DESEJO”: AS MULHERES NOS CONTOS DE DINA SALÚSTIO

Júlia Lima ROCHA (UFAM)¹

RESUMO: O livro de contos *Mornas eram as noites* (1994), da escritora cabo-verdiana Dina Salústio, é composto por trinta e cinco narrativas, das quais três foram selecionadas como objeto de estudo desta pesquisa. O objetivo desta análise é observar a caracterização feminina nos contos selecionados e, assim, esboçar uma interpretação das narrativas a partir de suas personagens. Como parte do aporte teórico utilizou-se, principalmente, a obra *A dominação masculina* (2003), de Pierre Bourdieu. *Mornas eram as noites* apresenta um conjunto de curtas histórias de variados enredos. Em especial, ao visualizar os contos *Liberdade adiada*, *Foram as dores que o mataram* e *Um ilegítimo desejo*, nota-se mulheres com trajetórias de vidas, mesmo que distintas, marcadas pela violência, seja esta física, psicológica ou mesmo simbólica. Percebe-se os efeitos de uma sociedade com estrutura patriarcal nas vidas das personagens. Não apenas, mas principalmente, as mulheres dessas narrativas estão presas em um ambiente de violência e assinalado por uma dominação sobre as figuras femininas. Dessa forma, essas mulheres encontram-se em uma posição que proporciona poucas oportunidades para se libertarem dessa situação. Assim, compreende-se que a existência dessas histórias é, além de tudo, necessária para reconhecer e identificar a voz de mulheres que por séculos foram silenciadas e reduzidas a figurantes, seja na literatura ou fora dela.

Palavras-chaves: Violência; Contos cabo-verdianos; Dominação simbólica; Protagonismo feminino.

ABSTRACT: The short story book *Mornas eram as noites* (1994), by the Cape Verdean writer Dina Salústio, is composed of thirty-five narratives, three of which were selected as the object of study of this research. The objective of this analysis is to observe the female characterization in the selected stories and, thus,

¹ Graduada em Letras-Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM).
Email- julia-lima.rocha@hotmail.com

to outline an interpretation of the narratives based on their characters. As part of the theoretical framework, we used, mainly, Pierre Bourdieu's *A dominação masculina* (2003). Mornas eram as noites presents a set of short stories with varied plots. In particular, when viewing the short stories *Liberdade adiada*, *Foram as dores que o mataram* and *Um ilegítimo desejo*, one notices women with life trajectories, even if distinct, marked by violence, be it physical, psychological, or even symbolic. One can see the effects of a society with a patriarchal structure in the lives of the characters. Not only, but mainly, the women in these narratives are trapped in an environment of violence and marked by domination over the female figures. In this way, these women find themselves in a position that provides little opportunity to free themselves from this situation. Thus, it is understood that the existence of these stories is, above all, necessary to recognize and identify the voice of women who for centuries have been silenced and reduced to extras, whether in literature or outside it.

Keywords: Violence; Capeverdean short stories; Symbolic domination; Female protagonism.

Introdução

Investigações a respeito dos gêneros, reflexões a respeito do papel de mulheres e homens na sociedade, e os reflexos que esses estudos provocam ficaram ainda mais perceptíveis nas últimas décadas. A respeito do assunto, Scott (2019) afirma que “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” p.63. Dessa maneira, nota-se que o gênero se faz um importante elemento para direcionar espaços de permanência, autoridade e possibilidade de vivências socialmente.

Duarte (2019, p. 42) aponta que “apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência”. Nessa perspectiva, compreende-se que mesmo com conquistas de direitos básicos, a ampliação de debates sobre as problemáticas de gênero e a maior presença feminina em diversas áreas da sociedade, a luta e discussão que envolve gênero não está perto do fim.

A persistência de uma estrutura patriarcal que constitui a sociedade implica na ocorrência de casos que dizem respeito às questões de gênero, como por exemplo, a violência doméstica, feminicídio, assédio em local de trabalho, diferenças salariais no desempenho de mesma função, entre outros. Ao que tange o tema, Bourdieu (2003) afirma:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento. (BOURDIEU, 2003,p. 07).

Nesse sentido, o sistema patriarcal, e demais mecanismos que regem a estrutura social, permitem que as formas de dominação e violência na sociedade sejam presentes em diversos aspectos do cotidiano, o que em muitas das vezes nem mesmo se percebe. Assim, indivíduos sofrem e reproduzem falas e ações que são consequências dessa estrutura patriarcal e da dominação masculina. Nessa perspectiva, os estudos que tratam do assunto seguem sendo indispensáveis para reflexões que tangem essa problemática.

Diante disso, a literatura como elemento que constitui e é constituído pela sociedade, se faz um interessante campo para os estudos de gênero. Isto posto, a obra *Mornas eram as noites* (1994), da escritora cabo-verdiana Dina Salústio, se mostra um meio válido para as investigações a respeito das figuras femininas. Dina Salústio é o pseudônimo de Bernardina Oliveira, nascida em Cabo Verde em 1941. Além de escritora, também atuou como professora, assistente social, jornalista e foi uma das fundadoras da Associação de Escritores Cabo-verdianos. É autora, dentre de algumas outras produções, dos romances *A louca de Serrano* (1998) e *Filhas do Vento* (1999), e, é claro, do livro de contos *Mornas eram as noites* publicado pela primeira vez em 1994. Nesse contexto, para o melhor desenvolvimento do trabalho, optou-se, dentre as trinta e cinco narrativas que compõem a obra, pela escolha de três contos como objetos de investigação desta pesquisa, são eles: “Liberdade adiada”, “Foram as dores que o mataram” e “Um ilegítimo desejo”.

Dessa forma, esta pesquisa objetiva observar a caracterização feminina nos contos selecionados e, com base nisso, esboçar uma interpretação das narrativas a partir de suas personagens. Como base teórica para essas investigações, utiliza-se, principalmente, a obra *A dominação masculina* (2003), de Pierre Bourdieu, como também contribuições de Elisabeth Badinter a partir da obra *XY- Sobre a identidade masculina* (1993), dentre demais estudiosos.

Liberdade adiada

No conto de abertura da obra *Mornas eram as noites*, “Liberdade Adiada”, a protagonista da narrativa não é nomeada, assim, o leitor a reconhece a partir das características que descrevem a mulher, mais precisamente os sentimentos desta. Cansada é o estado usado para descrevê-la ainda nas primeiras linhas, este cansaço rompe as barreiras da condição física, e também esboça preliminarmente a situação psicológica da personagem.

Em um curto período de tempo narrativo, o leitor identifica que a condição da personagem é, no mínimo, incômoda. Para ela, “o corpo todo era um enorme peso que lhe caía irremediavelmente em cima. Esperava que a qualquer momento o coração lhe perfurasse o peito” (SALÚSTIO, 2002, p. 05). Aos poucos, compreende-se que o peso descrito não é meramente físico, como também, socialmente imposto.

O peso do corpo retratado não se deve apenas pelo trabalho de carregar, por anos, a lata de água pesada, mas também, por ser mãe - “Estava farta daquele bocado de si que ano após ano, enchia, inchava, desenchia e lhe atirava para os braços e para os cuidados mais um pedacinho de gente” (SALÚSTIO, 2002, p. 05). O fato de ser mãe, isto é, as atribuições sociais exigidas para isso acabaram por machucá-la. Em um primeiro instante, ao que parece ser um momento de sentimentos sufocantes, declara odiar seus filhos, o que é negado momentos depois ao afirmar que os amava. Dessa forma, entende-se que não é uma sensação de indiferença aos próprios filhos, mas exaustão antes de tudo como indivíduo, como mulher, e como mãe.

Sobre as condições do corpo Pierre Bourdieu aponta:

Se é totalmente ilusório crer que a violência simbólica pode ser vencida apenas com as armas da consciência e da vontade, é porque os efeitos e as condições de sua eficácia estão duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações). É o que se vê, sobretudo, no caso das relações de parentesco e de todas as relações concebidas segundo este modelo, no qual essas tendências permanentes do corpo socializado se expressam e se vivenciam dentro da lógica do sentimento (amor filial, fraterno etc.), ou do dever; sentimento e dever que, confundidos muitas vezes na experiência do respeito e do devotamento afetivo, podem sobreviver durante muito tempo depois de desaparecidas suas condições sociais de produção. (BOURDIEU, 2003, p. 51).

Nesse viés, entende-se que o corpo, principalmente o corpo feminino, socialmente adquire uma carga de significados e exigências que superaram a ideia de escolha individual. Assim, neste caso, para uma mulher dentre as imposições repetidamente requisitadas é a condição de se tornar mãe. Nesse sentido, a possibilidade de uma pessoa gerar em seu corpo uma criança, a determinado ponto deixa de ser uma escolha e faz-se uma exigência social. A partir do ponto que se torna mãe novas obrigações são impostas, por vezes apagando a ideia de individualidade humana, e passa a ser a visão de apenas uma mulher responsável por seus filhos, a qual tudo suporta sem poder reclamar. Ao voltar essa perspectiva para o conto “Liberdade

Adiada”, percebe-se que em certa medida um dos elementos que afligem a protagonista é justamente as exigências e apagamentos na posição de mãe.

A questão materna não é unicamente o que inquieta a protagonista, vê-se que sua vida parece ser marcada por dores e distanciamento da própria identidade. Ainda ao que envolve a personagem, o narrador aponta “Não perdia nada. Aliás nunca perdeu nada. Nunca teve nada a perder. Disseram-lhe que tinha perdido a virgindade, mas nunca chegou a saber o que aquilo era.” (SALÚSTIO, 2002, p. 06). Nota-se, que os processos de ausências e apagamentos na posição de mulher a perpassam desde antes de tornar-se mãe, este foi apenas mais um elemento que feriu a personagem, e que a violentou.

Ao final do conto, percebe-se que a protagonista estava posta diante de um barranco, e é justamente no momento que considera dar fim na própria vida que pensa nos filhos- “À borda do barranco, com a lata de água à cabeça e a saia batida pelo vento, pensou nos filhos e levou as mãos ao peito” (SALÚSTIO, 2022, p. 06). Nota-se, que a morte seria uma forma de libertação, é com morte que ela se livraria de toda angústia que a acompanha, se livraria das exigências e do peso que é imposto. No entanto, ao lembrar dos filhos, da responsabilidade que possuía e do afeto que nutria por eles, a personagem recua. A possibilidade de experienciar uma forma, mesmo que trágica, de liberdade é postergada. A sua ânsia por libertação, portanto, é superada pelo compromisso em ser mãe.

Foram as dores que o mataram

Em “Foram as dores que o mataram”, novamente, a protagonista da narrativa não é nomeada, assim como seu marido. No entanto, diferencia-se do conto “Liberdade Adiada” pela narração, em sua maior parte, em primeira pessoa, isto é, feita pela própria personagem. Dessa forma, é na voz dela que o cenário de violência que marca a narrativa é descrito.

A frase “Eu amava-o. Porquê matá-lo?” repete-se cinco vezes ao longo da obra. A afirmação seguida de um questionamento parece ser uma espécie de indagação voltada não somente a um outro (leitor), mas também, à própria mulher. O relacionamento entre a personagem e o marido, supostamente, inicia-se com algum vínculo afetivo positivo, neste caso, o amor. Entretanto, a narradora aponta que na convivência diária isso se transforma a ponto da rotina das vidas caminharem juntas “num desafio permanente à vida, à morte, ao direito de

viver” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Nessa perspectiva, a convivência um com outro ameaça a existência de ambos, mas, sobretudo, da mulher.

A relação entre o casal segue uma tendência frequentemente vista em relacionamentos abusivos. Na fase inicial, há o cenário de tranquilidade, sem os atos explícitos de agressão. Após o período de estabilidade, inicia-se a violência de maneira mais evidente. Isso é exatamente o que parece ocorrer com os protagonistas de “Foram as dores que o mataram”. Nesse caso, é a figura do homem que é caracterizada por ser agressiva.

A mulher aponta que por vezes observava escondida o marido sair para o trabalho, ele vestido com a roupa que ela lavou e engomou. Nesse momento, entende-se que além dos abusos físicos manifestos, o homem não deixou de usufruir do trabalho doméstico da esposa. Nesse sentido, Bourdieu (2003) aponta que há destinos diferentes para os sexos, ao homem é reservado ambiente externo, à mulher é direcionado o ambiente interno. Ao observar a narrativa, vê-se que a vivência no mundo externo é direcionado ao marido, enquanto a esposa o mundo é reduzido aos limites da casa. Assim, percebe-se que isto também é uma forma de violência: o controle dos espaços que transita, além do uso da força e do corpo da personagem na imposição das tarefas domésticas.

Dessa forma, nota-se que este corpo feminino também sofre agressões físicas quando a personagem afirma que a razão para morte do marido é justamente essa violência: “foram as dores do meu corpo que o condenaram. Foram o sangue pisado, o ventre moído, as feridas em pus” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). A violência na narrativa, portanto, não é somente simbólica, mas também, física.

As atitudes violentas contra a esposa é o que parece marcar essa figura masculina. Nesse sentido, Januário afirma:

Para o senso comum, a masculinidade é tida como um atributo ‘natural’ do homem, assim como a agressividade, a sexualidade, a força, etc.. Esse tipo de pensamento cartesiano com pressupostos na natureza de um padrão de masculinidade tem servido de justificativa para condutas machistas que persistem em acompanhar as relações sociais ainda hoje. (JANUÁRIO, 2016, p. 76).

Dessa maneira, nota-se que a agressividade demonstrada pelo marido na narrativa, por vezes, socialmente é vista como algo normal, isto é, por ser homem suas atitudes são aceitas. É ao tolerar e normalizar desde as “pequenas” ações violentas cotidianamente que se abre campo para que consequências irreversíveis ocorram.

É nesse contexto hostil, que a protagonista da narrativa é obrigada a reagir. A mulher traça uma linha de justificativa para o que a levou a fazer o que fez. Ao dizer “Eu amava-o. Porquê matá-lo?”, em seguida introduz as razões para a morte do marido, parece ser também uma espécie de lembrete não somente ao leitor, mas a si própria do porquê aquilo ocorrer- “Foi meu corpo recusado e dolorido após uso e abusos. Foram a tristeza, o desespero e a dor do amor que não tinha troco.” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Nessa perspectiva, compreende-se que a violência pela qual a personagem passa, como dito anteriormente, também acontece de forma física. Nesse sentido, ao que inclui essa forma de violência também há o abuso sexual. Ao que tange o assunto Bourdieu discorre:

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do vir, virtus, questão de honra (nif), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual— defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc.— que são esperadas de um homem que seja realmente um homem. Compreende-se que o falo, sempre presente metaforicamente, mas muito raramente nomeado e nomeável, concentre todas as fantasias coletivas de potência fecundante. (BOURDIEU, 2003, p. 20).

Nesse viés, entende-se que ao que se refere ao ato sexual forçado, subentendido na narrativa mesmo que não apontado explicitamente, não é um acontecimento ocasional, é uma característica da dominação masculina. Assim, violentar sexualmente a esposa é uma maneira de também provar a sua força perante a mulher, e reafirmar sua virilidade. Vale destacar, que o fato da violência sexual ocorrer entre indivíduos que possuem um relacionamento não desclassifica o fato como um processo de violência e crime, apesar da relutância e dificuldades que persistem para este reconhecimento atualmente.

Além dos abusos físicos e psicológicos sofridos pela mulher, observa-se também a ausência da figura do marido. Esta ausência não é meramente física, mas também emocional. Ao retornar para a casa após o período afastado do local, a sua presença não era efetiva, ou mesmo motivada por afeto pela esposa, aparenta ser mais uma atitude mecânica, pois a própria mulher declara: “mas para mim, não voltava nunca. Apenas para pedaços do meu corpo que esquecia logo”(SALÚSTIO, 2002, p. 18). Observa-se, mais uma vez, que a interação com a mulher é baseada no uso do corpo desta, seja por sua força e tempo nos trabalhos domésticos, seja para satisfação sexual ou mesmo como objeto alvo das suas ações brutais. Nessa perspectiva, a mulher perde a sua condição humana e é vista apenas como um objeto, um recurso a ser usufruído pelo homem.

Ainda a respeito do distanciamento afetivo do homem, Badinter (1993) aponta que há sociedades que consideram que demonstração de emoções e sentimentos está relacionado a características femininas, assim, -“O comportamento que as sociedades definem como adequadamente masculino é feito de manobras de defesa: temor às mulheres, temor de manifestar qualquer tipo de feminilidade, inclusive sob forma de ternura, passividade ou cuidados dispensados aos outros” (1993, p. 49).

Dessa forma, entende-se que a ausência afetiva do homem perante a esposa, mesmo que involuntário, é uma perspectiva social de que se expressasse o que sente assemelharia a uma mulher. Interessante apontar que demonstrações que aparentam passividade e vulnerabilidade são negadas por figuras masculinas, no entanto, demonstrações de raiva, ódio, rancor, desejo de vingança, por exemplo, não são negadas com a mesma intensidade.

Ainda no início da narrativa, a mulher também expressa que “foram as pancadas de ontem, as de hoje e, sobretudo, as pancadas de amanhã que o mataram” (SALÚSTIO, 2002, p. 17). Neste trecho, percebe-se que a reação extrema da personagem na verdade se trata de forma de proteção. Matar o homem que a agredia de diferentes formas e momentos não seria uma forma de vingança por todo o sofrimento vivenciado, mas, sim, a maneira encontrada por ela para não morrer com as “pancadas de amanhã”, isto é, para não morrer com as agressões que seguiram acontecendo sem perspectiva de fim.

Nesse viés, vê-se a condição de uma mulher que vivia um relacionamento que não era recíproco, inserida em um ambiente de elevada violência, violência esta que acontecia de forma psicológica, física e sexual. Além disso, observa-se que mesmo com a morte do marido, a mulher não sai desse processo ilesa, pois há as cicatrizes das agressões vividas por anos, e as consequências das suas ações perante a sociedade. Nesse sentido, entende-se que também há morte da própria personagem.

Um ilegítimo desejo

Diferente dos dois contos anteriores em “Um ilegítimo desejo”, a protagonista da narrativa possui um nome: Djina. Nesta narrativa, os acontecimentos se distanciam do ambiente doméstico, se estabelecem em maior parte na rua, mais precisamente em uma esquina.

É neste local, que a mulher se prostituía :

Nha Djina tinha a sua esquina. Ali fizera amigos. Ali despedira-se de amores. Mais tarde ali contrabadeara seu corpo. Na altura era Djina, apenas Djina. E porque contrabandear e não simplesmente vender? O corpo era dela. Por que contrabandear? Vendia-se. E o alvará de legitimidade, deram-lho as suas necessidades. (SALÚSTIO, 2002, p. 31).

Nesse sentido, percebe-se que esta era a forma da personagem conseguir seu sustento, ou seja, na venda do próprio corpo. Nota-se, que há a declaração que a venda ou contrabando do corpo de Nha Djina é uma escolha dela. No entanto, percebe-se que ela se sujeita a vontade do outro, no caso, dos homens considerados seus clientes. Nesse sentido, Bourdieu (2003) afirma que “o próprio ato sexual é pensado em função do princípio do primado da masculinidade” (p.27). Isto é, mesmo que a população daquele local, tenha permitido a mulher ocupar aquele determinado espaço da rua, isso apenas ocorreu, porque ela ofereceria algo em troca, mais especificamente seu corpo em favor da vontade masculina. Ainda ao que se refere ao tema, Bourdieu declara que :

Uma sociologia política do alto sexual faria ver que, como sempre se dá em uma relação de dominação, as práticas e as representações dos dois sexos não são, de maneira alguma, simétricas. Não só porque as moças e os rapazes têm, até mesmo nas sociedades euro-americanas de hoje, pontos de vista muito diferentes sobre a relação amorosa, na maior parte das vezes pensada pelos homens com a lógica da conquista (sobretudo nas conversas entre amigos, que dão bastante espaço a um contar vantagens a respeito das conquistas femininas), mas também porque o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de “posse”. (BOURDIEU, 2003, p. 29).

Nesse sentido, o ato sexual, mesmo ocorrendo com base em algum tipo de retorno financeiro à personagem, não deixa de ser uma forma de comprovação do poder masculino, da posse sobre o corpo de Djina, da dominação masculina subentendida no cotidiano dessa mulher. Dessa forma, mesmo que em certa medida ocorra a escolha da personagem em agir dessa maneira, há um limite na sua possibilidade de “escolha”, uma vez que ela fica subordinada à vontade do outro. Nesse aspecto, muito provavelmente ela não teria permissão para ir contra ao querer dos clientes, assim, novamente, a ideia de ter “opções” não aconteceria de fato.

Nesse contexto, o narrador ainda revela o temor da mulher por cemitérios, especialmente aquele que ficava no caminho de Djina. Ao revelar seu medo em entrar no local para um dos seus clientes, este a obrigou, na promessa de mais dinheiro, a adentrar no cemitério,

“A caveira da porta arrepiou-a e, apesar do dinheiro se ter triplicado, não conseguiu coragem para o desempenho pretendido. Preferiu os bofetões e insultos que apanhou sem retilar. Preferiu ficar também sem a renda da casa. Pelo menos por aquela noite”. (SALÚSTIO, 2002, p. 32).

A partir disso, torna-se interessante ressaltar que, mais uma vez, Djina não tem uma opção, um poder de escolha, propriamente dito. Isso acontece, pois ao decidir por não acessar o local que lhe provocava pavor, Djina é punida, o homem a agrediu de forma verbal e física.

Nesse sentido, entrar no ambiente que não desejaria já se configura como uma forma de violência, bem como, não acessá-lo também resultou em agressões contra ela. Da mesma maneira, uma suposta reação da mulher contra o homem também não seria possível, devido à força física e demais formas de poder que o cliente exerceria sobre a personagem. Ainda ao que se refere ao trecho destacado, nota-se que a encarregada pela renda financeira da casa era Djina. Nessas circunstâncias, mesmo que não especificado, observa-se que ela também era responsável pela sobrevivência de outras pessoas.

Ao envelhecer, quando seu corpo demonstrou os sinais do tempo decorrido, os serviços prestados pela mulher já não eram úteis para aquelas pessoas, por conseguinte, a própria Djina já negava a si própria, negava o corpo esgotado que lhe restou. Ao morrer, ainda na pobreza que viveu, um dos sobrinhos da protagonista, dias após o enterro, conseguiu que um senhor tocasse uma canção de origem francesa no violino em homenagem a tia, a escolha da canção se deve ao sonho de Djina por um homem francês que conheceu e almejava encontrar novamente. Nesse sentido, é após a sua morte que de alguma maneira a personagem conseguiu um pouco daquilo que desejava.

Considerações finais

A partir da leitura e análise dos três contos escolhidos de *Mornas eram as noites*, é possível visualizar um quadro diversificado de figuras femininas, mas que possuem similaridades, ao ter a violência em suas diferentes formas presentes nas suas vidas. Desse modo, nota-se, na obra de Dina Salústio, mulheres inseridas em relacionamentos abusivos, mulheres que resistem mesmo em meio às pressões sociais que as oprimem, assim como, mulheres inseridas em contexto de violência não apenas física, mas também simbólica.

Nessa perspectiva, as narrativas analisadas retratam a experiência de mulheres no sistema patriarcal que se faz presente até os dias de hoje, mesmo com as transformações positivas que ocorreram. Dessa maneira, vê-se que as personagens observadas representam a realidade não apenas das mulheres de Cabo Verde, país de nascimento da escritora, mas das mulheres em contexto mais amplo. A realidade retratada nos três contos, infelizmente, poderia ser relacionada à experiência de indivíduos de diferentes sociedades. Assim, a não nomeação das protagonistas das duas primeiras narrativas, simbolicamente permite o preenchimento dessa lacuna por diferentes nomes em diversos contextos.

Nesse viés, os problemas discutidos nas três histórias não se restringem ao plano da ficção. Os efeitos do sistema patriarcal e da dominação masculina também atingem e prejudicam indivíduos na realidade, não apenas as mulheres, mas, principalmente elas são as mais afetadas por esse sistema. Dessa forma, investigar narrativas como essa se torna importante não somente para reflexão das problemáticas apontadas, como também para dar voz e espaço às mulheres que por anos foram e continuam a ser silenciadas.

Destaca-se que os estudos a respeito das figuras femininas presentes em *Mornas eram as noites* não se finalizam nesta pesquisa. Há espaço para a ampliação e demais interpretações não somente dos contos aqui selecionados, bem como, das outras narrativas que constituem a obra de Dina Salústio. Nesse sentido, investigações sobre as figuras femininas, masculinidades e demais elementos que compõem a obra são objetos de análise válidos. Assim sendo, *Mornas eram as noites* mostra-se um interessante exemplar não apenas para os estudos das mulheres que integram os contos, mas também para o conhecimento ou ampliação de leituras das obras caboverdianas.

Referências

BADINTER, Elisabeth. **XY – Sobre a Identidade Masculina**. 2ª edição. Tradução: Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 3ª edição. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2003.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo: uma história a ser contada**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 24-45

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em (re) construção: Gênero, Corpo e Publicidade.** Covilhã: Labcom. ifp, 2016.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites.** 3. ed. Praia Cabo Verde: Instituto Biblioteca Nacional, 2002.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica.** In: LORDE, Audre. *et al.* Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p.46-76



A CONSTRUÇÃO DA PROTAGONISTA FEMININA EM *PI-WII*, DE CYNTIA PINHEIRO

Walisson Oliveira SANTOS (Universidade Estadual de Montes Claros)¹
Yanne Maira SILVA (Universidade Estadual de Montes Claros)²

RESUMO: Esta pesquisa pretende refletir sobre a construção ficcional da personagem Pi-wii, protagonista feminina do livro que intitula Pi-wii (2022), escrito por Cyntia Pinheiro. O livro narra a história de cinco crianças do Camboja, órfãs de mãe e cujo pai é um homem cruel e violento, capaz de executar atrocidades, torturas e abusos (psicológicos e sexuais) contra seus cinco filhos. Pi-wii é uma criança que precisou assumir precocemente as responsabilidades de ser mulher e desde muito nova passou a vivenciar a miséria e a violência extrema a qual era submetida pelo seu progenitor. A partir da análise da constituição da trajetória da personagem, buscamos relacionar a construção de seu caráter ficcional com as condições sociais da mulher no século XXI, bem como as semelhanças a tantas outras nos países de terceiro mundo. Diante disso, a metodologia utilizada para a realização desta pesquisa encontra-se consubstanciada na revisão de literatura, amparada pela Teoria Críticas Feminista. Recorremos também aos estudos de Duarte (1997), Xavier (1996), Coelho (1993), Schimdt (2012), Candido (2011), entre outros. Com base na leitura crítica e nas análises realizadas, percebemos no universo textual de Cyntia Pinheiro, que o leitor não sai intacto, uma vez que seu horizonte de expectativas, ao incorporar-se ao horizonte oferecido pelo romance, propicia novos olhares acerca da literatura de autoria feminina contemporânea, do corpo feminino, da resistência aos sistemas patriarcais e ambientes violentos e de direitos humanos.

Palavras-chaves: Literatura de autoria feminina; Personagem; Pi-wii; Cyntia Pinheiro.

¹ Mestrando em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros, na qual desenvolve a pesquisa intitulada “O visível e o invisível no cotidiano: o olhar em *A vida que ninguém vê*, de Eliane brum”, sob a orientação do Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira. Graduado em Jornalismo (UniFunorte). Graduado em Letras - Português (Uniube). Pós-graduado em Literatura Brasileira (UniAlphaville). Pós-graduando em Docência do Ensino Superior (FSG). E-mail: walissonoliveira.jornalismo@gmail.com.

² Mestranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros, na qual desenvolve a pesquisa intitulada “A representação do negro na escrita infantil de Lúcia Miguel Pereira”, sob a orientação da Profa. Dra. Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida. Graduada em Letras - Português (Unimontes). Graduada em Pedagogia (Uninter). Graduanda em Letras - Inglês (UniFaveni). E-mail: yanneletras@gmail.com.

ABSTRACT: This research intends to reflect on the fictional construction of the character Pi-wii, the female protagonist of the book entitled *Pi-wii* (2022), written by Cyntia Pinheiro. The book tells the story of five Cambodian children, motherless and whose parent is a cruel and violent man, capable of carrying out atrocities, torture and abuse (psychological and sexual) against his five children. Pi-wii is a child who had to assume the responsibilities of being a woman early and from a very young age began to experience extreme poverty and violence to which she was subjected by her parent. From the analysis of the constitution of the character's trajectory, we seek to relate the construction of her fictional character with the social conditions of women in the 21st century, as well as the similarities to so many others in third world countries. Therefore, the methodology used to carry out this research is embodied in the literature review, supported by the Feminist Critical Theory. We also resort to the studies of Duarte (1997), Xavier (1996), Coelho (1993), Schmidt (2012), Candido (2011), among others. Based on the critical reading and the analyzes carried out, we perceive in Cyntia Pinheiro textual universe that the reader does not leave intact, since his horizon of expectations, when incorporated into the horizon offered by the romance, provides new perspectives on the literature of contemporary female authorship, of the female body, of resistance to patriarchal systems and violent and human rights environments.

Keywords: Literature by female authorship; Character; Pi-wii; Cyntia Pinheiro.

Introdução

Ao adentrarmos em uma discussão sobre a literatura de autoria feminina produzida no contexto da pós-modernidade – aqui definimos como um extenso conceito ideológico, que engloba a infraestrutura industrial e econômica e a globalização do mundo, a partir dos anos 1960, até os dias atuais –, especialmente no que se refere a rupturas com o que já estava estabelecido e proposto pela tradição da produção literária no Brasil, torna-se, como esta pesquisa, imprescindível evidenciarmos alguns itinerários significativos que a mulher-escritora tem trilhado para se libertar do apagamento e do silenciamento de suas escrituras, assim como promover representações e discursos literários antipatriarcais.

Para isso, esta pesquisa pretende refletir sobre a construção ficcional da personagem Pi-wii, protagonista feminina do livro que intitula *Pi-wii* (2022), escrito por Cyntia Pinheiro. O livro em análise narra a história de cinco crianças do Camboja, nação do Sudeste Asiático, órfãs de mãe e cujo progenitor é um homem cruel e violento, capaz de executar atrocidades, torturas e abusos (psicológicos e sexuais) contra seus cinco filhos. Pi-wii, por sua vez, é uma criança que precisou assumir precocemente as responsabilidades de ser mulher e desde muito nova passou a vivenciar a miséria e a violência extrema a qual era submetida.

Cyntia Pinheiro nasceu e cresceu em Montes Claros, Minas Gerais, mas tem o registro de nascimento acordado em Taiobeiras - MG. Formada em Música pela Universidade Estadual de Montes Claros, com pós-graduação em Arte-educação; trabalha há 22 anos no Conservatório

Estadual de Música Lorenzo Fernandez (Celf), onde é professora de Canto e História da Música. Tem sete livros publicados, entre eles poesia infantil e adulta, ópera, contos, crônicas e reflexões. Também escreveu dois livros como *ghostwriter* (uma biografia e um livro sobre hipnose). E, em 2022, publicou seu primeiro romance: *Pi-wii*.

Nossas reflexões são, aqui, empreendidas a partir de conceitos empreendidos pela Teoria Crítica Feminista, que enfatizam questões relacionadas, de um lado, a aspectos sociológicos, sistematizados a partir do modo de representação das relações de gênero e de construção de identidades femininas, assim como consubstanciada na revisão de literatura, com o objetivo de sistematizar toda a informação existente sobre um determinado fenômeno de maneira imparcial e/ou completa. Recorremos também aos estudos de Constância Lima Duarte (1997), Elódia Xavier (1996), Nelly Novaes Coelho (1993), Rita Terezinha Schimdt (2012), Antonio Candido (2011), entre outros.

Em síntese, com base na leitura crítica e nas análises realizadas, percebemos no universo textual e, sobretudo, contemporâneo de Cyntia Pinheiro, que o leitor não sai intacto, uma vez que seu horizonte de expectativas, ao incorporar-se ao horizonte oferecido pelo romance, propicia novos olhares acerca da literatura de autoria feminina, do corpo feminino, da resistência aos sistemas patriarcais e ambientes violentos e de direitos humanos.

A literatura de autoria feminina ao longo da história

Sabemos que a literatura de autoria feminina tem as suas características próprias e ao longo de toda a história podemos reiterar que se encontra paralela à cultura do patriarcalismo³ em que a mulher estava geralmente envolvida em trabalhos domésticos e com as preocupações voltadas à família. Neste sentido, entendemos que houve o apagamento da escrita feminina, sendo dada pouca importância da sua literatura nos séculos anteriores, aspecto em que é relacionado ao cânone literário.

Segundo Antonio Candido (2000), em seu livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, o cânone literário compreende um conjunto de obras estimadas como

³ Segundo Barbano e Cruz (2015), o referido termo pode ser compreendido como uma construção social em que homens mantêm o poder primário e predominam em funções de liderança política, autoridade moral, privilégio social e controle das propriedades. No domínio familiar, o pai, mantém a autoridade sobre a mulheres e as crianças.

modelos hegemônicos de um determinado período literário, estilo ou cultura; como regra, preceito ou norma, a ser seguida por escritores e escritoras. A título de exemplo, *Dom Casmurro* (1889), de Machado de Assis, ou, até mesmo, *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, podem ser entendidos como obras cânones da literatura brasileira.

A partir de tais considerações, podemos inferir que na parte mais íntima do cânone são (e foram) privilegiados os textos “clássicos”, e ignorados os textos que não se enquadram em sua época e nos critérios pré-estabelecidos. Isso porque, para Candido (2000), a historiografia literária tende a firmar predileções oligárquicas, desde a primeira metade do século XIX, quando autores escreviam bosquejos, florilégios, edições de obras, sendo estas influenciadas pela crítica romântico-europeia, que visava à feição de uma literatura nacional.

Em outros termos, todas as postulações divergentes às configurações do cânone, como a de uma minoria étnica, de gênero, de uma periferia, de uma classe social não-dominante, tende a ser excluída, por ser minorizada quanto à capacidade de formular conteúdos que reforcem os valores hegemônicos. O cânone, portanto, está envolto em um contexto histórico-social e por jogos de interesse e de poder. (CANDIDO, 2000).

Nesta perspectiva, o artigo “A questão do cânone”, de Zahidé Muzart (1995), aborda que a literatura feminina teve um evidente desaparecimento no que tange a literatura de modo geral. Muzart (1995) ainda relata que a partir do século XX poderia surgir novas mulheres estudiosas que iriam resgatar a escrita das mulheres que foram apagadas. A título de exemplo, ressaltamos Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), mulher que teve pouco conhecimento como literata, mas conhecida como ensaísta e biógrafa de Machado de Assis; ou, até mesmo, Maria Firmina dos Reis (1822-1917), escritora maranhense, negra, professora em tempos de escravização⁴; autora do romance *Úrsula* (1859), uma das primeiras narrativas de autoria feminina a ser publicada no Brasil.

Para salientar essa necessidade de resgatarmos a escrita dessas mulheres apagadas no decorrer do tempo, Muzart diz: “[...] além do resgate, da publicação dos textos, é preciso fazer reviver essas mulheres trazendo seus textos de volta aos leitores, criticando-os,

⁴ Optamos por empregarmos o substantivo “escravização” ao também substantivo “escravidão”. Isso porque o primeiro, ao nosso entender, compreende o ato ou efeito de escravizar, e o segundo, por sua vez, ao estado ou condição de escravo; regime de sujeição do Homem e utilização de sua força, explorada para fins econômicos, como propriedade privada. Sendo assim, o primeiro termo toma corpo e vida em tempo presente, isto é, surge como cicatriz que ainda insiste em pulsar e, principalmente, como memória para aqueles corpos que viveram e sobreviveram ao sistema de escravidão não só em território brasileiro, mas também a partir da concepção global.

contextualizando-os, comparando-os, entre si ou com os escritores homens, contribuindo para recolocá-las no seu lugar na História” (MUZART, 1995, p. 90).

Torna-se pertinente, então, o estudo de escritoras apagadas da literatura, sobretudo autoras brasileiras. Isso porque, segundo Margareth Rago (1995), em seu artigo “**As mulheres na historiografia brasileira**”, esta reflexão “[...] se faz tanto mais necessária, quanto mais nos damos conta de que a História não narra o passado, mas constrói um discurso sobre este, trazendo tanto o olhar quanto a própria subjetividade daquele que recorta e narra, à sua maneira, a matéria da história” (RAGO, 1995, p. 81).

Em consonância com as três problemáticas do não-lugar das mulheres na historiografia literária, a partir dos estudos de Rago (1995), a autora pontua as marcas da história cultural e a categoria de gênero, isto é, o modo de construir a história e resgatar a participação feminina; questões referentes à intencionalidade de se fazer uma conduta moral e preservar um *status quo* presente ainda no final do século XIX e, até mesmo, atualmente (RAGO, 1995).

Ao adentrarmos em uma discussão sobre a literatura de autoria feminina brasileira produzida no contexto da pós-modernidade, buscamos refletir também sobre a participação das mulheres na historiografia literária e os debates em voga colaboram para ampliações em relação ao tema e para desconstruções de uma identidade masculina em supremacia.

E na contemporaneidade, destacamos o surgimento de novas mulheres na literatura, como a escritora Conceição Evaristo. Entre suas obras estão os romances *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006), e o livro de poesia *Poemas da recordação e outros movimentos* (2006). Além disso, Conceição Evaristo publicou três coletâneas de contos: *Olhos d'água* (2006), *Histórias de leves enganos e parecenças* (2006) e *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011).

Bárbara Araújo Machado (2014), em sua dissertação intitulada “Recordar é preciso: Conceição Evaristo e a intelectualidade negra no contexto do movimento negro brasileiro contemporâneo (1982-2008)”, diz que a escritora conta muito de sua história em suas obras, uma vez que Evaristo cunhou um termo para sua literatura, comprometida com a condição de mulher negra em uma sociedade marcada por preconceitos diversos: a *escrevivência*. Para a autora, o termo aponta para uma dupla dimensão: é a vida que se escreve na vivência e na intimidade de cada pessoa, de cada indivíduo que vive em sociedade, assim como cada um escreve o mundo que enfrenta (MACHADO, 2014).

Diante disso, torna-se passível o resgate de escritoras brasileiras, como mencionado por

Muzart (1995), haja vista que é necessário reviver seus nomes, após tantos séculos esquecidas, sistematicamente ignoradas e à margem da história, e que, na atualidade, começam a ocupar o espaço que lhes cabe nas artes, na literatura, na política e na sociedade.

Para Constância Lima Duarte (2022), em recente organização de artigos escritos por pesquisadoras nacionais, o *Memorial do memoricídio*: escritoras esquecidas pela história, enquanto os “[...] homens dominavam o espaço público, as mulheres permaneciam confinadas em suas casas, analfabetas, cuidando unicamente de afazeres relacionados à família e submetidas a uma ordem patriarcal que estabelecia sua inferioridade” (DUARTE, 2022, p. 15). Contudo, algumas jovens escaparam desse limitado círculo vicioso e publicaram poemas, romances, ensaios e até peças de teatro, mas ainda continuam sendo apagadas pelo cânone.

Ainda segundo Duarte (2022), a par dessas situações que foram (e ainda são) impostas às mulheres, a diversidade existe; os verbetes contêm informações sobre a vida e a obra de cada escritora, além das fontes de pesquisa que dão pistas a quem deseja ampliar seu estudo.

Seguindo o contexto de novos nomes na literatura aparece a rubrica e a fisiologia de Cyntia Pinheiro. Ela demorou, mesmo com oito livros publicados, ao se autodenominar “escritora” e não mais “escrivista”⁵. Atualmente escritora, escreve. Escreve para ser lida. Há, portanto, em seu primeiro romance, a criatividade e a originalidade – traços e vozes de suas antecessoras, as silenciadas, mas que são lembradas no decorrer de nossas discussões.

Ressaltamos inicialmente que, apesar da aversão inicial ao vislumbrarmos o que é posto cena a cena pela autora, através de seus multifacetados narradores, em primeira pessoa, portanto, personagens intrínsecos da história, que esse sentimento acontece após a autora criar o “homem”, um ser sem nome e identidade, que não consegue ser desbancado facilmente no quesito crueldade. O “homem” não mata suas vítimas – sua prole e todos aqueles ao seu entorno –, as quer torturá-las em pedaços, quebrados e vivos, para seu uso e bel prazer.

Cyntia Pinheiro ao lidar com o tempo, elemento de construção da narração e presente em textos cronológicos ou psicológicos, porta-se com absoluto saber sobre todas as coisas, os cenários (histórico-geográficos), os hábitos e os costumes (de antes e da atualidade) do Camboja. Toma a voz de várias de duas personagens, o que resulta para a narrativa o ponto de vista de quem está com a palavra. Este recurso, a polifonia, característica dos textos em que estão

⁵ O termo “escrivista”, aqui articulado por ambos os pesquisadores, refere-se àquelas pessoas que escrevem não para serem lidas, mas para lerem. Lerem a si mesmas. Uma vista de si mesmas.

presentes diversas vozes, em outras palavras, não confunde o leitor que, de imediata compreensão, sabe quem está contando sua história de vida, de resistência, de superação ante ao sistema patriarcal e violento que os aguarda, dia após dia.

Diante dessas considerações, reiteramos que o romance *Pi-wii*, de Cyntia Pinheiro, é um convite à reflexão social e, claro, à leitura crítica da sociedade. Além disso, suas personagens, que se misturam entre o real e a ficção, aparecem em seu livro como Ulisses, um dos principais heróis da literatura grega, protagonista dos poemas épicos *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero. Herói, como a Pi-wii, por sua inteligência para viver as aventuras e os desafios que cruzam seus caminhos.

A protagonista Pi-wii na literatura de Cyntia Pinheiro

O romance *Pi-wii* leva o nome da protagonista do livro. A personagem Pi-wii, de 12 anos, é uma criança de um povoado rural, no extremo nordeste do Camboja, em 1985. Ela é órfã de mãe e a irmã mais velha de cinco: Kol-ha tem dez anos, Sami tem oito, Derehpan tem seis e Nhean tem quatro, e se tornou a figura materna dos irmãos mais novos desde que a sua mãe faleceu durante o nascimento do último filho. O nascimento deste último foi o estopim: “[...] foi quando o homem [o pai] enlouqueceu” (PINHEIRO, 2022, p. 21, grifo nosso).

Inicialmente, ao mencionarmos a questão da figura materna imposta pelos fios que tecem o destino da vida, este dado no romance de Cyntia Pinheiro convida-nos a uma reflexão individual e coletiva sobre e como cada ser vive em sociedade, sendo homem ou mulher, tem exercido suas funções ligadas à maternidade e paternidade e que reflexos o entendimento e as vivências destas novas configurações têm no exercício das respectivas funções na atualidade. Logo, podemos associar essa maternação precoce de Pi-wii à sensibilidade e ao acolhimento do “outro”, uma vez que ela, não mais habitando seu corpo, habita cinco outros; habita-se, então, em comportamentos, funções, cuidados, responsabilidades e nuances do selo materno e do papel familiar, social ou cultural de uma mãe.

A partir dessa primeira apresentação da personagem, há algo que se confronta com o passado: a divindade primordial desde o despontar da História da Humanidade. Na mitologia grega, Pi-wii pode ser entendida como a Mãe-Terra, Gaia, elo e potencialidade geradora; associada a múltiplos aspectos da vida, desde a criação e procriação, à Natureza e ao trabalhar a terra, à família e à proteção das crianças (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998).

Esta análise pode ser compreendida a partir dos seguintes trechos:

[...] o ciúme do homem assegurou que eu pudesse me dedicar mais aos meus irmãos e aos cuidados com eles, se não fosse assim, teria que trabalhar no arrozal desde muito cedo e eu preferia zelar pelo meus tutelados, alimentando-os, orientando-os e os protegendo. [...] sou boa em cuidar. Conheço os unguentos que o mato oferece, ninguém me ensinou, apenas sei. [...] O mato sim é sábio, faz silêncio em reverência ao vento que sopra, deixa o vento cantar e perfumar o mundo, e pelo cheiro que o vento leva sei fazer os remédios para as dores todas dos corpos de meus irmãos (PINHEIRO, 2022, p. 21-22).

Perante ao exposto, podemos notar que o olhar e a maneira como a personagem vive é decorrente de um complexo acúmulo de práticas, técnicas e significados. Esses três elementos constituem não só a maneira subjetiva pela qual ela vê, o modo como ela se insere e lida com o mundo, mas também os conhecimentos disponíveis no seu momento histórico ao qual está colocada. Por esse ângulo, para *Pi-wii*, conhecer os saberes tradicionais que antecederam os saberes modernos é uma forma de percorrer a construção da realidade que lhe fora imposta e, assim, apropriar-se da história do próprio povo.

No transcorrer do romance, o enredo entrega um conjunto de acontecimentos sucessivos e vivenciados pelas personagens em espaço e tempo específicos. A partir dele, torna-se possível conhecer o olhar de Cyntia Pinheiro sobre o Camboja: um país devastado por uma Guerra Civil recente, que acabou em torno de 1979, porém, os cambojanos apenas voltaram a viver em “relativa paz” após os anos 90. Segundo a autora, porém, o Camboja imaginado é um “[...] lugar comum, tal história poderia se passar em qualquer lugar do planeta, e quem disse que não acontecesse mesmo? Será que não há por aí outras meninas tão sofridas quanto a nossa protagonista?” (PINHEIRO, 2022, p. 15).

Ainda segundo a autora, o surgimento e criação de *Pi-wii* aconteceu após um sonho, como descreve na “Apresentação” do romance, no qual

[...] cinco crianças fugiam de casa, da perseguição de um progenitor cruel e mentalmente prejudicado. Ao escrever a primeira palavra na tela do computador toda a história surgiu em uma espécie de catarse, foram dois dias de escrita que renderam de imediato mais de duzentas páginas. Mas faltava algo. Faltava mergulhar em suas vidas, faltava conhecer esse lugar misterioso para mim, o Camboja. Por que o Camboja? E lá fui eu pesquisar, ler, assistir, falar a respeito e me aprofundar na vida daquelas crianças. (PINHEIRO, 2022, p. 15-16).

Em busca de aprofundar o que já havia escrito, Cyntia Pinheiro começou a “[...] pensar

como aquelas crianças, a caminhar com suas pernas, a viver as suas vidas, mergulhei tão profundamente em suas histórias que muitas vezes me emocionei com minha própria escrita. Era doloroso demais sentir suas dores, mas elas estavam em mim” (PINHEIRO, 2022, p. 16); outro ponto significativo para a autora foi perceber que aquelas crianças habitavam-na desde o raiar do dia até altas madrugada: “Elas generosamente povoaram meus sonhos, incluindo-me em suas tragédias pessoais, revelando-me suas dores e seus segredos e eu precisava escrever sobre isso” (PINHEIRO, 2022, p. 16).

Conforme explica Beth Brait (1987), em seu livro *A personagem*, o processo de criação de uma figura humana fictícia criada por um autor – livremente dele ser destinado a uma ficção ou não – exige planejamento e responsabilidade de quem irá desenvolver o projeto. Isso porque, para Cyntia Pinheiro, é preciso dar um propósito e, ainda, fazer com que o público se identifique com suas fraquezas e objetivos. Esta pontuação é levantada pela própria autora não conseguir distinguir até que ponto Pi-wii é uma menina inventada, ou o romance é algo criado por ela, pois ela é a representação de tantas meninas maltratadas pela vida (PINHEIRO, 2022).

Pi-wii, segundo os fios que tecem a narrativa, é uma menina inteligente e inicia sua trajetória fora da escola, da sociedade. Ela tem um talento para os cuidados com a saúde de seus irmãos, a partir de seus conhecimentos, do que a sua geração passada a deixou como legado sanguíneo: a tradição de usar remédios caseiros para a cura de doenças comuns como gripes, resfriados e problemas digestivos; os ferimentos e os traumas causados pelo “homem”.

Pi-wii tem em sua construção ficcional a representação dos textos literários escritos por mulheres nos últimos anos (década de 90 em diante), como assevera Lúcia Osana Zolin (2011), a partir de seu artigo *A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres*, para um novo olhar acerca dos corpos femininos em sistema de subalternização, agressão, violência, abusos e, sobretudo, recusa às ideologias semelhantes ao patriarcalismo. Além disso, aponta para uma tendência de engajar o leitor e ele, por sua vez, a se comover com a existência (in) visível daquelas cinco crianças cambojanas, semelhantes a tantas outras nos países considerados de “terceiro mundo”, enraizadas no calvário da obscuridade, no apagamento de suas vozes. (ZOLIN, 2011).

Em seu primeiro capítulo, Pinheiro (2022) através de sua narradora-personagem inicia a primeira recriação imagética de Pi-wii, em primeira pessoa, conferindo à narrativa as cicatrizes que moldaram seu corpo, sua personalidade, sua recepção aos olhares de terceiros. Cicatrizes

expostas como troféus causadas pelo seu progenitor, que qualquer ser humano é incapaz de suportar e ela era impelida ao longo dos últimos quatro anos:

Tenho lábios superiores fendidos, não leporinos, fendidos por violência paterna. O homem achava que, depois que minha mãe morreu, eu tinha que ser a mulher dele e eu acabei sendo mesmo, por muitas vezes. O homem raspou meus cabelos com uma lâmina cega, disse que não queria macho nenhum olhando para mim, que já sou suficientemente desmazelada com minha boca partida, [...] Ser mulher sendo criança não é coisa boa. É coisa fora de ordem, fora de lugar. Não há nirvana nesse tipo de precocidade, só dor e sofrimento. Como mulher dele, sou também a mãe dos meus irmãos e não suporto ver o que aquele homem faz com eles. [...] Sami é menina como eu, e eu suspeito que o homem já tenha feito ela mulher também. [...] Ela é triste. [...] porque não tem mais olhos de criança. (PINHEIRO, 2022, p. 21).

À luz do exposto, torna-se possível compreendermos que uma obra literária, sobretudo um romance, como é *Pi-wii*, só se realiza plenamente enquanto ser de papel quando comunica aos leitores “[...] a impressão da mais lídima verdade existencial”, isso por meio “[...] de um ser fictício” (CANDIDO, 2011, p. 55). Em outras palavras, o referido autor expressa que as obras literárias só se realizam quando primam pela gênese da verossimilhança, isto é, quando procuram convencer o leitor, através da construção de suas personagens, de que tudo o que nelas são escritas é passível de ser verdadeiro, em um “[...] certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício” (CANDIDO, 2011, p. 55).

Dessa forma, a apresentação da personagem por ela mesma, a cada página, procura expor a “vida” à medida que se desenvolve, flagrando a existência da personagem nos momentos decisivos de sua existência, ou pelo menos nos momentos registrados em sua memória como instantes decisivos, intrínsecos a constituição do seu ser.

Ainda conforme o trecho, nota-se no registro de Pi-wii os males do amadurecimento precoce e a inocência roubada: da brandura e da violência sistemática contra seu corpo e sua identidade. Ao mencionar seu pai como “homem”, em segundo plano, é evidenciado o oposto daquilo que ela esperava dele, a figura paternal de uma família, ou o genitor de uma pessoa. e, sim, um ser cruel, capaz de atrocidades e ver sua filha como sua, como sua nova mulher.

Os lábios superiores fendidos, os cabelos cortados, a dor e o sofrimento carregam uma imagem ferida, acossada, flagelada. Desse modo, o romance estabelece, inevitavelmente, um paralelo com o mundo real e, conseqüentemente, a protagonista dele, um paralelo com as pessoas que vivem neste. Assim, como explica Candido (2011), o registro físico de Pi-wii se torna ainda mais verossímil quando ela traz em si a complexidade ou a densidade psicológica das

peessoas que fazem parte do real.

Ainda segundo o autor, como acontece aos seres humanos, em termos psicológicos, é possível tornar as personagens de livros mais complexas, mais misteriosas, mais difíceis de serem desvendadas, mais inesperadas e, conseqüentemente, mais intrigantes e mais convincentes para os leitores (CANDIDO, 2011).

Retomando ao romance, a história relata momentos de violência sexual, física, psicológica e outras negligências vivenciadas por Pi-wii e seus irmãos. Assim, a autora concede voz para todos os irmãos e com isso podemos perceber através do olhar de diferentes personagens, exceto Nhean, que é a criança mais nova, uma vez que a sua vida é encerrada por uma febre alta que não foi tratada. No entanto, o romance também insere outros personagens que contribuem na narrativa.

As figuras de outros países que compõem o cenário da vida de Pi-wii, oferecem ao leitor, seu público-alvo, uma valorosa representante do mundo pensante feminino, isso fica por conta dos indícios fornecidos pelo texto e pela sua legibilidade através de diversos métodos. Um deles é a figura de uma médica, cuja Organização não governamental (ONG) não é totalmente ficcional, mas presente naquele país, onde muitas unidades prestam socorro à população (PINHEIRO, 2022).

Outro ponto significativo para a construção da personagem é sabermos que após uma conquista material ínfima, mas gloriosa para ela e seus irmãos, a adoção, embarcariam para a “pitoresca Inglaterra”, devido à burocracia da documentação, já que não tinha “[...] origem alguma, nenhum registro, nenhum sobrenome” (PINHEIRO, 2022, p. 193). Mas a doutora se debruçou sobre o caso deles, providenciando tudo o que fosse necessário para que a adoção fosse bem-sucedida.

Pi-wii foi adotada por Katherine Jhonson e seu esposo Philip Jhonson. Eles não tinham filhos, plenamente capazes de tê-los, mas optaram pela adoção, uma vez que compreendiam que haviam muitas crianças no país de terceiro mundo que necessitavam de uma família. “Ao me ver, o casal não demonstrou nenhuma repulsa ou susto com minha aparência. Eles me abraçaram carinhosamente” (PINHEIRO, 2022, p. 193).

Considerações finais

Ao tomarmos como objeto dessas nossas reflexões o livro *Pi-wii*, de Cyntia Pinheiro, buscamos demonstrar a construção de sua personagem-protagonista, além de relacionar a construção de seu caráter ficcional com as condições sociais enfrentadas pela mulher no século XXI, bem como as semelhanças a tantas outras nos países de terceiro mundo. Além disso, tornar visível seu nome e apontar os rumos de sua trajetória, enfatizando, conseqüentemente, as marcas do seu livro no tempo presente e da sua personagem como reflexo da realidade contemporânea.

Algumas temáticas encontradas na obra literária são consideradas de grande impacto e nos leva a pensar e refletir aspectos dos Direitos Humanos. Inclusive, antecedendo a narrativa, a autora salienta que o livro contém trechos que podem provocar gatilhos mentais, pois narra histórias de estupro e violência contra crianças.

O leitor de *Pi-wii* certamente não será resiliente como ela, não sairá desse mergulho incólume, porque a sensibilidade de Cyntia Pinheiro, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que habitam realizam-se na articulação verbal. Em outras palavras, a personagem conseguiu construir um mundo novo, mesmo estando predestinada ao fracasso e as cicatrizes do passado ainda pulsam em uma pele. A leitura provoca, de certa maneira, um caráter de resiliência e compaixão.

Não há como conhecer a Pi-wii e voltar-se a ser o mesmo, há que se refletir e se transformar para que o mundo se torne um lugar melhor. Portanto, ler seu romance é ler a história das mulheres que vivem na retaguarda, não tendo os seus Direitos Humanos garantidos, sendo consideradas apartadas da esfera pública.

REFERÊNCIAS

BARBANO, L.; CRUZ, D. M. C. Machismo, patriarcalismo, moral e a dissolução dos papéis ocupacionais. *Revista Família, Ciclos de Vida e Saúde no Contexto Social*, v. 3, 2015. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/refacs/article/view/1097/980>. Acesso em: 15/12/2022.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 12 ed. São Paulo: Perspectiva: 2011.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO, Ne. N. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

DUARTE, C. L. **O cânone e a autoria feminina**. In: SCHMIDT, R. T. (Org.). Mulheres e literatura: (trans)formando identidades. Porto Alegre: UFRGS, 1997. p. 53-60.

DUARTE, C. L. (org.). **Memorial do memoricídio**: escritoras esquecidas pela história: volume I. Belo Horizonte: Luas, 2022.

MUZART, Z. L. A questão do cânone. **Anuário de literatura**, n. 3, p. 85, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5277/4657>. Acesso em 25/07/2022.

PINHEIRO, C. **Pi-wii**. Uberlândia: Voe, 2022.

RAGO, Margareth. **As mulheres na historiografia brasileira**. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). Cultura histórica em debate. São Paulo: UNESP, 1995.

SCHIMDT, R. T. **Cânone, valor e a história da literatura**: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção. In: El Hilo de la Fábula, v. 10, 2012. p. 59-74.

XAVIER, E. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Leitura**, n. 18, p. 87-95, 1996. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825>. Acesso em: 11/08/2022.

ZOLIN, L. O. A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 95-105, Jul. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3923>. Acesso em 27/08/2022.



A COSTURA E A ESCRITA NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Natalia Helena WIECHMANN (UFRJ/IFSP)¹

RESUMO: É de conhecimento geral que o século XIX, nas sociedades ocidentais, pautou-se pela distinção de papéis sociais a depender do sexo do indivíduo, o que significa que homens e mulheres exerciam atividades diferentes a partir de ideais de feminilidade e de masculinidade. Em suma, os homens atuavam no espaço público do trabalho, da política, das relações econômicas, entre outras esferas; por outro lado, às mulheres ficavam reservadas tarefas relacionadas aos cuidados com a família, com a casa e com a manutenção de uma moral puritana, em uma atuação restrita, muitas vezes, ao espaço e às atividades domésticas. Dentre as obrigações domésticas femininas encontravam-se as tarefas relacionadas à vestimenta de todo o grupo familiar à sua volta: lavar, quilar, passar, costurar – fabricar e consertar peças de vestuário, além do bordado, eram atividades corriqueiras para as mulheres. A partir desse contexto, propomos a análise do poema “Don’t put up my Thread & Needle – ” de Emily Dickinson (1830-1886), importante voz da poesia norte-americana no século XIX, em que o eu-lírico se apropria do campo semântico ligado à costura e, portanto, ao estereótipo de feminilidade, para subverter literariamente o discurso da domesticidade e metaforizar o processo artístico da escrita poética nas imagens ligadas a esse universo da costura.

Palavras-chaves: poesia norte-americana; costura; Emily Dickinson; feminilidade.

ABSTRACT: It is common knowledge that in Western societies, the nineteenth century defined people’s social roles depending on the individual’s biological sex, which means that men and women performed different activities based on the ideals of womanhood and manhood. In short, men acted in the public spheres of work, politics, economical relations, and other public spaces; in contrast, women used to be responsible for the tasks related to family care, household and keeping with the principles of puritanism, which means they were limited most of the times by the domestic space and its activities. Among the female domestic obligations there used to be tasks related to the clothing of the whole family group, such as washing, bleaching, ironing, sewing – making the garment and fixing it, besides embroidery, were daily activities for women. Within this context, we aim to analyze the poem “Don’t put up my Thread & Needle

¹ Doutora em Estudos Literários, desenvolvendo projeto de Pós-Doutorado na UFRJ intitulado “Representações da moda na poesia de Emily Dickinson”; docente do IFSP, campus Barretos; nataliahw@ifsp.edu.br.

–” by Emily Dickinson (1830-1886), an important voice of the North-American poetry in the nineteenth-century; in this poem, the speaker uses the semantic field of sewing activities and, therefore, connects to the womanhood stereotype in order to subvert literarily the speech of domesticity and thus represents the artistic process of the poetic writing in the images of the sewing universe.

Keywords: North-American poetry; sewing; Emily Dickinson; womanhood.

Introdução

Emily Dickinson (1830-1886) é certamente uma das vozes mais importantes da poesia ocidental e uma das figuras literárias mais enigmáticas dos Estados Unidos. Recentemente, a adaptação em formato de série televisiva produzida para o *streaming* AppleTv+ deu à vida e à obra de Dickinson uma popularidade ainda maior, além de um toque cômico às suas ideias progressistas diante do cenário conservador da Nova Inglaterra no século XIX.

Embora muito do que é apresentado nesta série seja ficcional, um dos pontos altos da produção é o fato de que ela renova a nossa maneira de ver e ler a poeta de Amherst, tipicamente imaginada como uma personalidade reclusa, afastada do mundo e solitária, mas que agora nos é apresentada como alguém atenta às questões sociais de sua época, consciente dos eventos, das relações sociais e a par do que ocorria em seu contexto, ainda que ela tenha, de fato, escolhido a reclusão em um determinado momento de sua vida.

A partir desse novo olhar, algumas chaves de leitura inéditas ou pouco exploradas na obra dickinsoniana podem (e devem) ser investigadas, como a que propomos neste trabalho: por meio de uma leitura interdisciplinar, visamos a um diálogo entre os estudos da moda e a poesia de Emily Dickinson para que possamos compreender em que medida seus poemas nos oferecem informações sobre os costumes, os aspectos sociais e o modo de vida daquela sociedade ao trazerem referências relacionadas ao campo semântico da moda, pois consideramos que “[...] o vestuário transforma-se em uma teia de significados que retém registros mantendo as memórias dos relacionamentos entre os corpos e as sociedades” (RODRIGUES, 2010, p.19). Para estabelecermos essa ponte entre a poesia e a moda, tomamos o poema “*Don’t put up my Thread & Needle –*” e propomos uma leitura sobre os significados contidos no ato da costura, atividade tipicamente feminina e da qual o sujeito lírico se apropria para falar da própria criação poética.

Por se tratar de uma proposta pouco comum no panorama brasileiro de estudos críticos sobre a poesia de Emily Dickinson, este trabalho contribui para as novas formas de compreender e divulgar sua obra e vai na direção de mover a poeta da figura de reclusão para a de interação

social com enfoque nos artigos de vestimenta do século XIX, período em que o puritanismo convivia com inúmeras mudanças decorrentes do advento da burguesia e do industrialismo, como menciona Gilda de Mello e Souza no importantíssimo livro *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (2019):

[...] é no século XIX, quando a democracia acaba de anular os privilégios de sangue, que a moda se espalha por todas as camadas e a competição, ferindo-se a todos os momentos, na rua, no passeio, nas visitas, nas estações de água, acelera as variações dos estilos, que mudam em espaços de tempo cada vez mais breves. (p. 21).

Pensar essa relação entre moda e literatura é partir do pressuposto de que ambas contam uma história e têm grande poder de sinestesia – a imagem visual, a sensação do toque, do aroma, sentidos e sensações criados no tecido e reproduzidos nas palavras: “As duas esferas provocam impacto na mente humana e se esforçam para mobilizar seus públicos com a criação de efeitos variados e intencionais, além de mergulharem igualmente no universo do imaginário” (KAUSS; de JESUS, p.24, 2017).

Além disso, tanto a moda quanto a literatura possibilitam a criação de personagens ficticiais, como ocorreu, por exemplo, com o que o famoso vestido branco fez de Dickinson (ou o que Emily Dickinson fez do famoso vestido branco), uma vez que “A todos nós é possível, através da moda, ser as personagens que quisermos. É dela o poder de mascarar, o poder de autoficção concedido àquele que conhece suas regras e suas potências e com elas se deleita” (SOLOMON, 2011, p.106).

É inegável, contudo, que a escassez de representações visuais da poeta e de sua família dificultam nossa compreensão sobre o quanto a moda afetava a vida de Dickinson ou sobre seus interesses nas roupas e acessórios da época. No entanto, também não se podem desconsiderar as enormes mudanças na tecnologia de produção têxtil na segunda metade do século XIX, com as fábricas de tecidos substituindo o processo de manufatura, e na própria moda para as mulheres, cujas vestimentas se tornaram menos restritivas nas camadas sociais média e alta.

Nesse sentido, a professora e pesquisadora Daneen Wardrop, da Western Michigan University, argumenta em seu livro *Emily Dickinson and the Labor of Clothing* (2009) que a obra da poeta de Amherst recria uma história da moda do século XIX ao evidenciar questões culturais e históricas codificadas no vocabulário relacionado à vestimenta (palavras como *dress*, *apron* e *lace*, por exemplo, são bastante comuns nos versos de Dickinson) e ao campo semântico da

costura; para Wardrop, Emily Dickinson era absolutamente consciente dos processos de produção doméstica das roupas e dos valores sociais que as vestimentas tinham em seu contexto: “[...] *much of her poetic and epistolary output evidences concern with physical presence, the apparel that accentuated it, and the labor that produced it*” (2009, p.1)². Soma-se a isso o fato de que a vida de Dickinson coincide com as mudanças mais significativas na passagem da produção artesanal e doméstica das roupas para a fabricação industrial:

*At the beginning of Dickinson’s life in 1830, the weaving of fabric by artisans was supplanted in part by the opening of textile Mills. Her lifespan also encompassed the alteration from hand sewing to the new technology of the Singer sewing machine first used domestically in the 1860s. The last decade of her existence saw the rise of ready-made dresses that could be purchased in retail stores. Thus, the very young Emily Dickinson witnessed the termination of homespun material and the older Dickinson saw the inauguration of precursors to prêt-à-porter wear. (WARDROP, 2009, p. 2)*³.

Outro argumento fundamental para este estudo diz respeito à relação entre moda e gênero. Ainda segundo Wardrop (2009), o trabalho envolvido na confecção das roupas femininas era o que definia parte da vida das mulheres da Nova Inglaterra no século XIX e as envolvia em uma rede econômica que incluía a costura feita em casa, as costureiras de profissão, as trabalhadoras das fábricas têxteis e as mulheres que consumiam os produtos desse processo. Nesse cenário, a própria Emily Dickinson dedicava grande parte de seu tempo às tarefas relacionadas à costura:

*Emily Dickinson’s contribution to dressmaking at home proved vigorous and time-consuming – even at certain periods all-encompassing. She was certainly the consumer or wearer, in terms of her position in an upper-class social register, but she was the maker, too, working exhaustively at crafting apparel for herself and her family. (WARDROP, 2009, 44)*⁴.

² “Muito de sua produção poética e epistolar evidencia preocupação com a presença física, o vestuário que a acentuava, e o trabalho que a produzia.” (Tradução nossa)

³ “No início da vida de Dickinson em 1830, a tecelagem por artesãos foi suplantada em parte pela abertura de fábricas têxteis. Sua vida também englobou a alteração da costura manual para a nova tecnologia da máquina de costura Singer usada domesticamente pela primeira vez nos anos de 1860. A última década de sua existência viu a ascensão dos vestidos à pronta entrega que poderiam ser comprados no varejo. Assim, a Emily Dickinson mais jovem testemunhou o fim do material feito em casa e a Dickinson mais velha viu a inauguração dos precursores da moda *prêt-à-porter*.” (Tradução nossa)

⁴ “A contribuição de Emily Dickinson para a costura em casa era intensa e morosa – em certos períodos até englobava o todo das tarefas domésticas. Ela certamente era a consumidora ou usuária, em termos de sua posição numa classe social alta, mas ela também era a fabricante trabalhando exaustivamente na confecção de roupas para ela mesma e para sua família.” (Tradução nossa)

É importante mencionar também que, dentre as atividades domésticas exercidas pelas mulheres naquele contexto, a costura talvez fosse a que possuía maior caráter lúdico para a mente feminina, mas o que se vê nas poucas cartas de Emily Dickinson que mencionam essa tarefa é a sensação de que a costura lhe tomava um tempo precioso e era uma atividade pouco apreciada por ela. Em sua poesia, não apenas a costura, mas também outros elementos do universo doméstico e feminizado do século XIX são carregados de uma carga simbólica ambivalente, muitas vezes velada e subversiva.

Além disso, é preciso lembrar que, embora fosse essencial para a manutenção da ordem social do século XIX, todo o trabalho doméstico desempenhado pelas mulheres não era visto como trabalho de fato (ainda hoje, muitas vezes essa visão permanece), pois era (é?) subjugado em relação às tarefas realizadas pelos homens no espaço externo à casa.

Em outras palavras, ainda que a mulher fosse vista como aquela que detinha a virtude capaz de manter a ordem das coisas, uma vez que estavam confinadas à casa, elas não detinham poder prático sobre as coisas do mundo: *“Women were at once dignified monarchs of morality and insignificant servants of society”* (FYFFE, 1999, p.56)⁵.

Entretanto, não se pode buscar nos versos de Dickinson uma poesia que proponha uma fuga ou ruptura radical em relação a essa ideologia da domesticidade. O que se percebe em sua obra é a consciência de que, naquele contexto histórico e social, seria impossível separar as mulheres da posição social que elas exerciam na casa: *“For Dickinson the home need not always be a hostile place and domesticity need not even be in direct conflict with what women want”* (FYFFE, 1999, p.67)⁶

Dessa forma, tanto os elementos ligados ao trabalho doméstico como um todo quanto os elementos da moda presentes nos poemas de Emily Dickinson devem ser lidos como a projeção de aspectos sociais, culturais e contextuais do século XIX a partir do modo de compreendê-los da própria poeta e constituem novas camadas de significação para sua obra.

⁵ “As mulheres eram ao mesmo tempo monarcas dignas de moralidade e servas insignificantes da sociedade.” (Tradução nossa)

⁶ “Para Dickinson a casa não precisa ser sempre um local hostil e a domesticidade nem precisa estar em conflito direto com o que as mulheres querem.” (Tradução nossa)

“Don’t put up my Thread & Needle –”

Para compreendermos como as questões mencionadas até aqui se costumam no tecido poético de Emily Dickinson, propomos a leitura do poema “Don’t put up my Thread & Needle –”⁷:

*Don't put up my Thread & Needle —
I'll begin to Sow
When the Birds begin to whistle —
Better Stitches — so —*

*These were bent — my sight got crooked —
When my mind — is plain
I'll do seams — a Queen's endeavor
Would not blush to own —*

*Hems — too fine for Lady's tracing
To the sightless knot —
Tucks — of dainty interspersion —
Like a dotted Dot —*

*Leave my Needle in the furrow —
Where I put it down —
I can make the zigzag stitches
Straight — when I am strong —*

*Till then — dreaming I am sowing
Fetch the seam I missed —
Closer — so I — at my sleeping —
Still surmise I stitch —*

Nestes versos, vemos um eu-lírico pedindo que seus instrumentos de costura não sejam guardados, pois embora sua visão pareça falhar e atrapalhar a execução da tarefa, o eu-lírico manifesta seu desejo de retomá-los para que possa desempenhar essa atividade com ainda maior perfeição do que fizera até então. Embora não haja uma menção explícita ao gênero desse eu-lírico, podemos presumir que se trata de uma voz feminina já que a atividade de costura está inserida tradicionalmente no universo da feminilidade e o eu-lírico demonstra conhecimento do campo semântico relacionado a ela: “*hems – too fine*”, “*sightless knot*”, “*tucks – of dainty interspersion*”, “*dotted Dot*”, “*zigzag stitches*”, “*the seam*”, “*I stitch*”.

Estamos, portanto, diante do contexto doméstico e do estereótipo convencional de feminilidade. Mas, ao olharmos com atenção para o segundo verso – “*I'll begin to sow*” –

⁷ Trazemos a versão apresentada na edição bilíngüe da obra completa de Emily Dickinson, publicada pelo professor Adalberto Müller, que consta nas referências deste artigo.

percebemos um jogo de palavras perspicaz com o verbo *sow* (semear, plantar) e o verbo *sew* (costurar). É claro que não se trata de um equívoco da poeta e, sim, de uma substituição intencional que contrapõe o universo doméstico feminino a uma atividade em espaço aberto e tradicionalmente masculina, isto é, ao trocar a ação de costurar por semear, Dickinson equaciona e equilibra ambos os trabalhos manuais feminino e masculino, dando a eles a mesma importância. Para Fyffe (1999), essa troca dos verbos faz com que a casa se torne um lugar de prestígio e de poder para a mulher, não uma prisão, o que corrobora com a própria vivência da poeta, que fez de sua casa o lugar de reclusão onde pôde exercer com maior liberdade sua criatividade poética: *“Despite her potent attack on the restrictive and debilitating separation of women into the domestic sphere, Dickinson also reclaims the home and makes it possible to redefine gender within that space”* (p.65)⁸.

Já na segunda estrofe nos deparamos com o problema de visão que impede a costureira de seguir em sua tarefa: *“my sight got crooked –”*. Com a visão distorcida, os pontos dados no tecido também estão irregulares, mas apesar disso o eu-lírico está determinado a retomar o trabalho com perfeição no momento em que sua mente lhe permitir – *“When my mind – is plain”*. Essa referência à mente, isto é, ao intelecto, subverte a noção de costura como atividade feminina de menor valor em relação ao universo masculino convencionalmente ligado à razão e às atividades intelectuais.

Nesse sentido, o eu-lírico reafirma mais uma vez o prestígio de ambas as esferas de atuação - a das atividades domésticas e a das atividades intelectuais - para então enfatizar, na terceira estrofe, que seu trabalho será perfeito a ponto de a costura ficar invisível: *“Hems — too fine for Lady's tracing / To the sightless knot — / Tucks — of dainty interspersion — / Like a dotted Dot —”*. Aqui manifestam-se ao menos duas interpretações: em primeiro lugar, a de que a poeta expõe que o trabalho doméstico é historicamente invisibilizado, embora seja árduo, interminável e essencial; por outro lado, se retomarmos o trabalho intelectual sugerido na estrofe anterior, podemos ler nesses versos a própria constituição da escrita de poesia. Em outras palavras, além de equacionar a atividade de costura com a de plantio, o eu-lírico soma aqui o próprio trabalho da poeta, que costura no texto as palavras para formar o tecido poético e o faz com perfeição sem que tenhamos acesso aos esforços árdus desse processo: *“The poem details three*

⁸ “Apesar de seu ataque potente contra a separação restritiva e debilitante das mulheres na esfera doméstica, Dickinson reivindica a casa e torna possível redefinir o gênero dentro desse espaço.” (Tradução nossa)

interwoven images: the farmer at work sowing in his fields, the woman at work sewing in the home and the poet at work in her mind piecing together poetry” (FYFFE, 1999, p.66)⁹.

Para Gilbert e Gubar (2000), imagens relacionadas à costura costumam ser recorrentes nos textos de autoria feminina porque funcionam como metáfora central para a atividade de escrita das mulheres. No caso de Emily Dickinson, além do sentido metafórico, a costura também assumiu a centralidade na composição material de sua poesia, pois a poeta se utilizou desse trabalho manual para confeccionar os fascículos, espécie de agrupamentos de poemas organizados por Dickinson em livretos costurados artesanalmente que, de certa forma, substituíam (e subvertiam) a publicação convencional que a poeta negou para sua obra: *“Not only her sewing but her poems about sewing indicate she was a conscious literary artist, anxious to communicate, though on her own terms”* (GILBERT; GUBAR, 2000, p.641)¹⁰.

Na penúltima estrofe, a costureira prossegue de forma assertiva e com autoridade demanda que sua agulha seja deixada onde está até que ela se sinta forte o suficiente para retomar seu trabalho e endireitar os pontos que saíram em ziguezague, reafirmando sua busca pela perfeição. Aqui, é importante destacar o uso da palavra *furrow* como o local onde a agulha se encontra, uma vez que esse vocábulo se refere aos sulcos feitos no solo para plantação. Com isso, novamente a poeta demarca a junção entre a atividade da costura e a atividade do plantio ao passo que o próprio poema ata essas duas instâncias; escrita poética, costura e plantio são colocadas, portanto, no mesmo patamar de dignidade e importância, rompendo com as barreiras de gênero que definem a quem cada tarefa é destinada.

O poema chega ao final com a retomada do verbo *sow* tal qual ocorrera na primeira estrofe, sugerindo o retorno ao início, como um ciclo que não termina apesar da vontade do eu-lírico de concluir seu trabalho. A mulher que nos fala sonha com a costura/plantio enquanto dorme e revela a paixão por sua atividade ao pedir que a costura iniciada anteriormente seja colocada bem próximo a ela, como um conforto enquanto se imagina cerzindo os pontos no tecido. Costuram-se, assim, palavras, pontos, linhas, versos e sementes para a construção do poema e de suas camadas significativas semeadas pela poeta.

⁹ “O poema detalha três imagens entrelaçadas: o agricultor no trabalho plantando em seus campos, a mulher trabalhando na costura em casa e a poeta no trabalho de sua mente remendando a poesia.” (Tradução nossa)

¹⁰ “Não apenas sua costura mas seus poemas sobre costura indicam que ela era uma artista literária consciente, ansiosa para se comunicar, embora de sua maneira própria.” (Tradução nossa)

Considerações finais

A partir a leitura do poema escolhido para este estudo, é possível perceber o diálogo que Emily Dickinson estabelece, na poesia, com seu contexto histórico e social, em especial no que diz respeito às atividades convencionalmente domésticas e, portanto, femininas. Em *“Don’t put up my Thread & Needle –”*, esse diálogo está focado na metáfora da costura como ato que funde a produção artística poética, a produção artesanal e a produção de alimentos e/ou de espécies vegetais. Com isso, Dickinson retira a atividade doméstica do estereótipo feminino convencional e a reveste de novas associações, colocando a atuação feminina em lugar de destaque, potência e valor.

É preciso mencionar que em outros poemas de Emily Dickinson há diversos elementos desse mesmo universo doméstico que são carregados de carga simbólica ambivalente e que, quando desvelados, mostram-nos que a poeta de Amherst se apropria da vivência doméstica e do discurso ideológico da domesticidade feminina para subvertê-los literariamente em seus versos, o que a coloca em posição de destaque no panorama da poesia produzida por mulheres no século XIX.

Por fim, ressaltamos que este trabalho está inserido em um projeto de pesquisa maior que visa a identificar e compreender questões culturais, históricas e sociais codificadas por Emily Dickinson no uso de vocabulário relacionado à moda, especialmente no que tange o ato da costura e o campo semântico das vestimentas e tecidos convencionais para a sociedade norte-americana oitocentista. Esperamos, com isso, olhar para sua poesia de modo interdisciplinar e contribuir para novas leituras da obra poética dickinsoniana.

REFERÊNCIAS

DICKINSON, Emily. **Poesia completa**. Volume I: os fascículos. Edição bilíngue. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2020.

FYFFE, Megan. Emily Dickinson: ‘Homeless at home’. In: HOSKING, Sue; SCHWERDT, Dianne (Org.). **Extensions: Essays in English Studies from Shakespeare to the Spice Girls**. Adelaide: Wakefield Press, 1999.

GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. 2.ed. New Haven: Yale University Press, 2000.

KAUSS, Vera Lúcia; de JESUS, Eli Dias. Moda e literatura: um tecido interdisciplinar. In: CHAMPANGNATTE, Dostoiowski Mariatt de Oliveira et al. (Org.). **Interdisciplinaridade: trajetórias e desafios**. Duque de Caixas, RJ: UNIGRANRIO, 2017. p. 12-26.

RODRIGUES, Mariana Tavares. **Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

SOLOMON, Geanneti Tavares. Moda e literatura: convergências possíveis. In: **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v. 4, n. 2, p.99-112, 2011. Artigo.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

WARDROP, Daneen. **Emily Dickinson and the Labor of Clothing**. Durham, New Hampshire: University of New Hampshire Press, 2009.



A CRÍTICA DA IDEALIZAÇÃO DO FEMININO NA SÉRIE *SEMPRE CONVOSCO* DE PRISCILLA PESSOA

Jéssica LACERDA (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul) ¹
Eluiza Bortolotto GHIZZI (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul) ²

RESUMO: As manifestações artísticas contemporâneas têm fomentado questionamentos em torno das representações do feminino, que nos fazem refletir sobre um ser mulher pré-estabelecido e sobre como podemos ressignificar esse “ser mulher” a partir de um olhar mais atento para as transformações sociais vividas pelas mulheres hoje e os conflitos com sua idealização. Dentro desse contexto, este artigo propõe uma leitura semiótica sobre três obras pertencentes à série artística *Sempre Convosco*, da artista Priscilla Pessoa, sendo elas: *In the midnight hour* (2016), *Leda Maria Cisne Pomba* (2017), e a obra homônima *Sempre Convosco* (2017). As obras selecionadas são construídas por meio de autorretratos e elementos da iconografia mariana, de modo que a artista reflete criticamente sobre os desígnios de Maria e a idealização do feminino. Para embasar teórica e metodologicamente essa leitura, elege-se a semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), apresentada em textos dele próprio e de estudiosos de sua obra, principalmente Lúcia Santaella, que orienta um percurso de leitura de imagem que será adotado neste momento da investigação. A análise deverá valer-se, ainda, de um referencial teórico que inclui textos da área de artes visuais — direcionados pela temática das obras — e estudos sobre a condição feminina na sociedade e os modos pelos quais o contexto sócio-histórico e religioso legitimam o que é ser mulher. O propósito definido para o desenvolvimento deste artigo é realizar um processo de observação e análise sobre os signos responsáveis pelo poder dessas obras para provocar questionamentos acerca da representação do feminino.

Palavras-chaves: arte contemporânea; representação do feminino; semiótica peirciana.

¹ Mestranda em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). E-mail: jeslacerda@gmail.com

² Professora Doutora do curso de pós-graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). E-mail: eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com

ABSTRACT: Contemporary artistic manifestations have promoted questions about the representations of the feminine, which make us reflect on a pre-established woman being and on how we could give new meaning to this "being a woman" from a closer look at the social transformations experienced by women today and conflicts with its idealization. Within this context, this article proposes a semiotic reading of three works belonging to the artistic series *Sempre Convosco*, by artist Priscilla Pessoa, being them: *In the midnight hour* (2016), *Leda Maria Cisne Pomba* (2017), and the homonymous work *Sempre Convosco* (2017). The selected works are constructed through self-portraits and elements of Marian iconography, so that the artist critically reflects on Mary's designs and the idealization of the feminine. To theoretically, and methodologically guide this reading, the semiotics of Charles S. Peirce (1839-1914) is chosen, presented in texts by himself and by scholars of his work, especially Lúcia Santaella, who guides a path of image reading that will be adopted at this point in the investigation. The analysis should also make use of a theoretical framework that includes texts in the field of visual arts — directed by the theme of the works — and studies on the female condition in society and the ways in which the socio-historical and religious context legitimate what is to be a woman. The purpose defined for the development of this article is to carry out a process of observation and analysis of the signs responsible for the power of these works to provoke questions about the representation of the feminine.

Keywords: contemporary art; representation of the feminine; peircean semiotics.

As manifestações artísticas contemporâneas têm desempenhado significativo papel na investigação acerca da representação do feminino e provocado importantes diálogos em torno do papel da mulher na sociedade. Com um olhar mais atento para as transformações sociais vividas pelas mulheres na atualidade, e os conflitos que sua idealização provocou ao longo da história, as mulheres artistas encontram em sua produção estratégias de questionamentos do sistema patriarcal³, em paralelo, conquistando autoconhecimento e participando da produção de significados do mundo.

No agora, a pluralidade e a diversidade tomaram conta das proposições e poéticas artísticas. A arte na atualidade tem urgências, são o sujeito e a vida plural que estão em evidência, os recursos, se tradicionais ou mais contemporâneos, se manuais ou tecnológicos, serão exercidos para dar visualidade e materialidade a diversificados olhares sobre o mesmo, sendo possível perceber as muitas apropriações do passado na arte atual, como inúmeras inter-relações de cunho teórico/conceitual, que promovem um diálogo válido entre o hoje e o ontem.

Dentro desse contexto, podemos perceber a importância do artista como agente indagador na sociedade que, a partir de vivências sensíveis e construção de significados instigadores, provoca perguntas que nos levam a rever nossos hábitos. Então, quando surgem

³ Em uma visão mais ampliada da categoria do patriarcado, Lovell (1996) aponta o conceito referenciado pela socióloga Walby, que o caracteriza como “[...] um sistema de estruturas e práticas sociais em que os homens dominam, oprimem e exploram as mulheres” (WALBY *apud* LOVELL, 1996).

afirmações como “[...] ninguém nasce mulher: torna-se mulher [...]”, de Simone de Beauvoir (2019, p. 10), em *Segundo Sexo*, que nos fazem reavaliar a condição da mulher, seus hábitos, costumes e comportamentos, também propicia às representações acerca do feminino se tornarem objetos de pesquisa de inúmeras investigações do campo artístico, principalmente protagonizadas por mulheres.

Se é possível apontar o feminino como uma montagem representativa, ou seja, a concepção de feminilidade como construção social (MAYAYO, 2003), torna-se urgente uma compreensão mais clara dos processos naturalizantes,⁴ que fazem de todos nós, na maioria das vezes, cúmplices da manutenção do *status quo* masculino⁵ e reprodutores de normatizações a partir do ponto de vista patriarcal, repetindo estereótipos e padrões enraizados, que configuraram a mulher como um sujeito obediente⁶, submetido à interpretação e ao controle do homem.

A partir da interlocução da arte contemporânea, com a busca de quebras de normas pré-estabelecidas ao feminino, é que artistas mulheres encontram em sua produção uma poderosa ferramenta de rompimento de tradições do sistema patriarcal e, conseqüentemente, possibilitam um espaço para gerar dúvidas e investigações de crenças.

Dentro desse cenário, à luz do pensamento de Charles Sanders Peirce⁷ (1839-1914), que propôs uma lógica evolutiva que considera a irregularidade, a dúvida e a imprevisibilidade como elementos indispensáveis para o crescimento do conhecimento, mesmo as crenças⁸, leis e os conceitos definidos, em algum momento, serão reavaliados e questionados, “[...] o nosso

⁴ Segundo Bourdieu (2002), vale citar que a naturalização perpetua a ordem estabelecida, entre privilégios, injustiças, imunidades e direitos, que mesmo intoleráveis, permanentemente são vistos como aceitáveis e naturais.

⁵ Sobre o *status quo* masculino, segundo Beauvoir (2019), a história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos, desde os primeiros tempos do patriarcado, e julgaram útil manter a mulher em estado de dependência, seus códigos estabeleceram-se contra elas, e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro.

⁶ Segundo Foucault (1987, p. 148), sujeito obediente é “[...] o indivíduo sujeito a hábitos, regras, ordens, uma autoridade que se exerce continuamente sobre ele e em torno dele, e que ele deve deixar funcionar automaticamente nele”.

⁷ Filósofo e lógico, formado em Química e Física pela Universidade de Harvard, nos Estados Unidos. Segundo Ibri (2015, p. 11), Peirce nunca publicou um livro, alguns de seus ensaios foram publicados em periódicos, mas durante os anos de 1931 a 1935, e em 1958, o departamento de Filosofia da Universidade de Harvard publicou cerca de quatro mil páginas de seus manuscritos, em oito volumes, que foram intitulados *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, no qual seus estudiosos têm se baseado para desenvolver sua teoria.

⁸ Embora crença e dúvida sejam palavras habitualmente empregues a questões religiosas, e outras de grande importância, Peirce as emprega para designar o início de qualquer questão, não importa quão grandes ou pequenas sejam elas ou a sua solução (CP, 5.394).

conhecimento nunca é absoluto, mas é como se sempre flutuasse em um *continuum* de incerteza e indeterminação” (CP, 1.171)⁹.

Segundo Peirce (CP, 5.394), a crença equivale a um hábito¹⁰ de conduta de ação. Dessa maneira, podemos afirmar que uma pessoa possui uma crença específica apenas se estiver disposta a agir de acordo com essa crença, de modo que a dúvida é um estado de desconforto e insatisfação do qual lutamos para nos libertarmos, na intenção de alcançar novamente o estado de crença (CP 5.394). O prenúncio da dúvida é o único motivo imediato para iniciar uma luta, e esse estado de luta é o que Peirce chama de investigação. A dúvida motiva a investigação e dá a ela um propósito, sendo que cada investigação é composta pela dúvida específica que surgiu para o indivíduo.

Para investigar a dúvida, confrontando a crença, é necessário considerar o fenômeno na experiência. Peirce defende que as investigações de todo e qualquer fenômeno devem consistir em levar a mente do investigador para o laboratório e fazer da experiência instrumento do pensamento. A partir desse olhar ampliado para a filosofia de Peirce, é possível perceber e identificar preceitos teóricos que possibilitam refletir sobre a importância da experiência artística para o desenvolvimento do pensamento, permitindo-nos analisar os objetos de estudo tendo em vista o desenvolvimento de fenômenos em ação em suas diferentes relações com o contexto em que participam.

A NATUREZA TRIÁDICA DO SIGNO

Peirce concebeu sua semiótica em meio a uma intrincada arquitetura filosófica, cuja base está na fenomenologia, que tem por objetivo investigar qualquer coisa que surja na mente em geral e, portanto, em nossa mente humana, ou seja, os fenômenos¹¹ podem ser qualquer coisa

⁹ Abreviação CP: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (seguido pelo número do volume e número do parágrafo).

¹⁰ Para Peirce, hábito é uma regra de ação, sua aquisição é dada quando um determinado modo de agir se torna regular no tempo. A ação, por sua vez, é derivada do modo como percebemos os fenômenos na experiência (CP, 5.401).

¹¹ Fique entendido, então, que o que temos a fazer, como estudantes de fenomenologia, é simplesmente abrir nossos olhos mentais, olhar bem para o fenômeno e dizer quais são as características que nele nunca são ausentes, seja este fenômeno algo que a experiência externa força sobre nossa atenção, ou [...] o mais selvagem dos sonhos ou mais abstrata e geral das discussões da ciência (CP, 5.41. EP, 2.147 *apud* IBRI, 2015, p. 24).

que se apresente à nossa percepção, na interação com o mundo e, para percebê-los, utilizamos nossos sentidos.

Peirce considera o signo em sua natureza triádica¹², podendo ser analisado: em si mesmo, em suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar; em sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; e nos tipos de efeitos que está apto a produzir em seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários (SANTAELLA, 2018).

A partir de sua semiótica geral, surge a possibilidade de análise de fenômenos emergidos pelo estudo das imagens, principalmente guiados por Lúcia Santaella, tomando como base o seu livro *Semiótica Aplicada* (2018), no qual a semiótica geral proposta por Peirce é pensada na perspectiva de sua aplicação em processos de leitura de signos de diferentes linguagens, incluindo os constituídos por imagens. Nesse texto, a autora propõe um percurso para análise, que se inicia com a observação fenomenológica e evolui para a análise semiótica.

A ARTISTA E SUA OBRA

Este artigo propõe um estudo de três obras da série artística *Sempre Convosco*, de Priscilla Pessoa¹³, sendo elas: *In the midnight hour* (2016), *Leda Maria Cisne Pomba* (2017), e a obra homônima *Sempre Convosco* (2017). A partir destas, realizaremos o processo de observação e análise, sem a intenção de dar respostas definitivas, mas com o objetivo de gerar reflexões sobre o poder das imagens para os questionamentos acerca da condição da mulher na sociedade.

¹² Essa natureza triádica tem por base a fenomenologia e suas três categorias formais e universais, por ele chamadas de primeiridade, segundidade e terceiridade. A primeiridade, “[...] a primeira e principal é aquela rara faculdade, a faculdade de ver o que está diante dos olhos, tal como se apresenta sem qualquer interpretação [...]”, a segundidade “[...] procura coletar a incidência de determinado aspecto [...]”; e a terceiridade pode “[...] tomá-lo como geral e pertinente a todo fenômeno [...]” (IBRI, 2015, p. 24-25). A categoria de primeiridade não depende de outras categorias, ela vem primeiro, é sem antecedentes, já a segundidade tem relação com a primeira e, por fim, a terceiridade está ligada às outras duas, primeiridade e segundidade. Além de classificar os fenômenos, Peirce estabelece um método de pesquisa fenomenológico em três etapas, que podem ser resumidas em: simplesmente contemplar o que está diante de nós para, em seguida, buscar o que quer que estejamos procurando e, por fim, generalizar e classificar.

¹³ Site oficial de Priscilla Pessoa, criado pela artista, no qual mantém registros sobre seus projetos artísticos, além de outras informações sobre a artista e seu trabalho. As pinturas referenciadas neste texto podem ser visualizadas no site, seguindo-se o *link* informado nas respectivas referências. Disponível em: <https://www.priscillapessoa.com/>. Acesso em: 2 dez. 2022.

Priscilla Pessoa¹⁴, desde meados de 2000, faz parte do cenário artístico e sua trajetória explora as possibilidades da pintura, muitas vezes combinando processos, técnicas, materiais e variadas linguagens, buscando provocar os sentidos e reavaliando os significados das coisas. Em suas obras, ela transita pela pintura, pelo desenho e pela instalação, numa operação poética ligada ao íntimo, explorando aspectos da vida privada, os assuntos ocultos e proibidos socialmente, às vezes de uma forma mais direta, com a figuração do corpo nu, e em outros momentos falando sobre desejos, frustrações, memórias, autoafirmação, dentre outros.

Na série *Sempre Convosco*, podemos observar alguns elementos de sua poética visual, alguns dos quais são apontados pela própria artista, ao se referir à série como tendo desenvolvido “[...] por meio de autorretratos e memórias pessoais mesclados à milenar iconografia mariana, criando alegorias que discutem sobre como a definição do que se espera de uma mulher continua presente, ainda que às vezes de forma velada e travestida de naturalidade”¹⁵. Desse modo, a artista direciona o olhar para as suas próprias vivências e amplia as reflexões sobre a pressão que a idealização pode gerar em inúmeras mulheres que compartilham de experiências e sensações semelhantes.

A partir do texto descritivo da obra (PESSOA, 2022), é possível acessar o conceito investigado e construído pela artista. De início, podemos observar dois elementos importantes na construção visual da série artística *Sempre Convosco*, que são a iconografia mariana¹⁶ e o autorretrato. Na série artística em estudo, temos o recorte da iconografia mariana. Maria é a mãe de Deus, nascida sem pecado original, virgem antes, durante e após o parto e elevada aos

¹⁴ Artista visual sul-mato-grossense, nasceu em Campo Grande (1978), formou-se em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), com especialização em Imagem e Som e mestrado em Estudos de Linguagens na mesma instituição, na qual atua como docente e pesquisadora.

¹⁵ Trecho do relato da artista sobre a série *Sempre Convosco*. Disponível em: <http://sesc.ms/exposicao-de-priscilla-pessoa-no-sesc-traz-reflexao-sobre-modelo-feminino-a-partir-do-episodio-biblico-anunciacao/>. Acesso em: 02 dez. 2022.

¹⁶ De uma forma sintetizada, a iconografia é um ramo da história da arte que estuda a identificação, a descrição e a interpretação do conteúdo das imagens nas obras de arte, ou seja, os assuntos comunicados por meio dos chamados ícones¹⁶ religiosos — representações visuais de determinados termos descritos nas escrituras sagradas —, as composições e detalhes particulares usados para comunicar essas mensagens e outros elementos que são distintos do estilo artístico, porque pertencem ao domínio da representação simbólica e, assim, pode significar uma representação particular em termos do conteúdo da imagem, como o número de figuras usadas, sua colocação e ordem, gestos representados, entre outros. Segundo Erwin Panofsky (2004), há dois temas no que se diz iconograficamente, o tema primário que se refere aos fatos e à expressão, numa capacidade de reconhecer o que é representado, o tema secundário, no qual há a combinação dos motivos artísticos com assuntos e conceitos, constituindo o mundo das imagens, histórias e alegorias. Logo, a análise, que é apresentada por princípios subentendidos de uma nação, época, suas crenças, dentre outros, é a interpretação iconológica.

céus após a morte. Desde o cristianismo primitivo, começou a ser elaborada uma iconografia dedicada a representar a vida da Virgem Maria, da qual se destaca a representação de um episódio: Anunciação. Este é considerado o mais importante da legenda mariana e, como tal, veio a ser um dos mais representados e difundidos temas de sua iconografia.

A atitude de Maria em se colocar obediente aos desígnios de Deus ajudou a disseminar os ideais de uma religiosidade pautada naquilo que seria o modelo de virtude fundamental do cristianismo. Assim, Maria passou a desenvolver um papel preponderante na história, servindo como modelo simbólico de virtudes não só consideradas adequadas, mas também propagadas e imitadas, as quais lhe renderam ao longo dos séculos inúmeras representações.

Acerca da figura feminina que aparece nas obras, a artista declara: “[...] todas as representações de Maria, na verdade são autorretratos, eu me identifiquei muito com a história dela e todos os desdobramentos que essa história tem e comecei a refletir como tudo isso impacta na minha vida [...] como também em relação à condição feminina” (PESSOA, 2016). É a partir da utilização de autorretratos que a artista propõe destacar e ampliar a significância do vínculo entre a representação da Virgem Maria entre alguém real e a que de fato existe no nosso tempo e espaço.

VER, ATENTAR PARA E GENERALIZAR

As três obras a seguir foram selecionadas na série *Sempre Convosco* e, por fazerem parte da mesma série artística, possuem características análogas e complementares. Posto isso, propomos a análise das imagens em conjunto.

Figura 1 – Obras selecionadas da série *Sempre Convosco*



(A)



(B)



(C)

Legenda: *Leda Maria Cisne Pombo* (2017); *In the midnight hour* (2016); *Sempre Convosco* (2017), respectivamente. Fonte: Pessoa (2022).

O primeiro fundamento do signo está nas qualidades que ele exhibe e, para percebê-las, é preciso contemplar, deixar aberto o olhar, observar as cores, superfícies, linhas, formas, dentre outros, e é esse olhar que vamos exercitar a seguir. Sempre que algo é projetado, a substância visual da obra é composta a partir de uma lista básica de elementos, como o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento (DONDIS, 2015).

Um aspecto preponderante na construção da obra é a escolha do monocromático. Utilizando a cor azul, a artista explora suas variações tonais, ora para gerar sombra, ora para gerar luminosidade. E mesmo a artista utilizando diferentes técnicas de pintura, aquarela¹⁷ e óleo sobre tela¹⁸, é possível observar similaridades na expressão plástica, com linhas fluidas, difusas e leves, sendo através da variação dos tons em azul que se define a forma, mantendo a transparência. Porém, contrapõe-se inserindo pequenas formas geométricas — círculo e triângulo — planas e na cor dourada, sobrepondo a genitália feminina e os mamilos.

Também podemos observar que a composição da obra sugere uma organização que pode ser descrita por meio de formas geométricas. Embora não visíveis no resultado final, esses aspectos permitem a análise de escala, proporção, dimensões, percepção de movimento e direção para compor os elementos visuais na obra. Assim sendo, reconhecemos na Figura 1 (A) um espelhamento de elementos; na Figura 1 (B), a forma piramidal aponta um elemento como composição central; e na Figura 1 (C), uma divisão da unidade, ou seja, o elemento principal fragmentado.

Para Santaella (2018), quando a análise aborda a relação do signo com seu objeto¹⁹, há espaço para perguntas relativas ao que é aquilo a que o signo se refere e como ele o faz. Algumas associações a partir das obras são indicadas a representação da figura feminina, de dois animais, reconhecidos como pomba e cisne, além do símbolo da flor-de-lis²⁰. As figuras — não deixando de notar a manifestação plástica da artista —, não deixam dúvidas sobre o que parecem ser, até pelo fato de serem elementos existentes, estabelecendo ligações entre suas qualidades e a nossa

¹⁷ É uma técnica de pintura na qual os pigmentos são diluídos em água e aplicados com pincel, geralmente sobre uma folha de papel. Sua maior característica é a transparência, que com aplicações sucessivas de cor é possível obter o efeito sobre o branco do papel.

¹⁸ É uma técnica de pintura na qual se utiliza de tintas a óleo, aplicadas com pincéis, espátulas, ou outros meios, sobre telas de tecidos, ou outros tipos de superfícies.

¹⁹ De acordo com Peirce (2017, p. 52), “[...] um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um Objeto realmente exista ou não”.

²⁰ A palavra *lis*, de fato, é uma expressão francesa que também significa lírio.

experiência. Contudo, ao mesmo tempo, são imagens interpretadas pela artista, a partir de sua manifestação plástica e estética²¹, e por se tratar de elementos da iconografia cristã, que engloba a iconografia mariana, demandam conhecimentos específicos, a partir dos quais a artista gera novos significados e sentidos.

Na obra vemos algumas representações femininas, ou seja, de mulheres, que aparecem de corpo inteiro e também apenas o rosto. Por meio do conceito investigado pela artista, é possível gerar uma hipótese de diálogo dessas mulheres com a figura simbólica da Virgem Maria, sendo importante ressaltar que é através de autorretratos da própria artista que são criadas essas imagens, e isso nos possibilita reforçar uma relação existente com a realidade, uma vez que a técnica fotográfica exige reconhecer uma mulher que existe aqui e agora. O autorretrato da artista vem antes, e é a partir da transferência dessa imagem inicial que a artista desdobra seus modos de significações.

O último passo da nossa análise é aquele no qual consideramos como o signo é interpretado, trata dos efeitos possíveis que esse signo pode gerar ao encontrar um intérprete²², e é importante destacar como uma etapa que permite múltiplas relações, permitindo generalizações e diversas possibilidades de sentidos. Então, para esse próximo passo, coloco-me na posição de intérprete enquanto analista e observador da obra em estudo.

Neste último momento é relevante lembrarmos que as obras em análise sugerem uma crítica a algo, estimulando perguntas e despertando responsabilidade para o tema explorado, em que é aliado à construção de elementos visuais para gerar questionamentos dos impactos na atualidade sobre esse papel reproduzido e imitado.

O próprio título de uma obra gera uma interpretação, que faz uma relação com o conteúdo tratado pela artista e, sendo assim, é possível associar a que esse título se refere e qual a relação dele com a obra e seu conceito. No título da obra *Leda Maria Cisne Pomba* (2017), Figura 1 (A), pode-se interpretar como duas narrativas entrelaçadas, a de Maria e de Leda²³. Além

²¹ Peirce não consentia por estética apenas por uma doutrina do belo, mas uma ciência que tem por tarefa sondar sobre estados de coisas que são admiráveis por si, aquilo que é pura e simplesmente admirável e, por isso mesmo, nos chama para si (SANTAELLA, 2018, p. 2).

²² “[...] as regras interpretativas, os hábitos associativos que o intérprete acionaria dependem do repertório do intérprete, ou melhor, dependem da experiência colateral que esse intérprete já teve com o campo contextual do signo, dependem dos conhecimentos históricos e culturais que já internalizou” (SANTAELLA, 2018, p. 121).

²³ Em síntese, Leda é uma figura da mitologia grega, era rainha de Esparta, esposa de Tíndaro. Certa vez, Zeus transformou-se em um cisne e seduziu-a. Dessa união, Leda chocou dois ovos, e deles nasceram Clitemnestra, Helena, Castor e Pólux.

disso, na pintura a artista adiciona as figuras da pomba e do cisne, significando o elemento fecundador masculino, em que a pomba também pode significar a mensagem²⁴ do anjo, da anunciação de que Maria será a mãe do filho de Deus, possibilitando uma alusão à presença do espírito santo na seguinte passagem: “O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo vai te cobrir com a sua sombra; por isso o Santo que nascer será chamado Filho de Deus” (BÍBLIA, Lc, 1, 26-38). Maria e Leda são mães, e os filhos são de um Deus e, assim, suas histórias se espelham. Segundo a artista, “[...] a maternidade, será que ela é natural como um anjo que simplesmente diz ‘você está’ ou é uma escolha? Ou é algo que a gente acredita que tem que viver, mas na verdade acredita por conta de uma construção?” (PESSOA, 2016).

Já em *In the midnight hour*²⁵ (2016), Figura 1 (B), o título faz uma alusão à narrativa da Cinderela²⁶. Tendo em mente a crítica proposta pela obra artística em estudo, a associação vai além do conto de fadas, pois são os aspectos mais profundos acerca da narrativa que nos interessam. Cinderela é uma personagem que, apesar de todas as humilhações por parte da madrasta e das irmãs, age com bondade, obediência, compaixão e generosidade, até a chegada do príncipe, que irá protegê-la e cuidá-la. Os contos de fadas permeiam nossa infância, mas muitas vezes conceitos dessas narrativas se refletem na vida adulta, pois as mulheres são ensinadas a crer que, algum dia, de algum modo, serão salvas (DOWLING, 2002), e essa ocorrência pode ser chamada de Complexo de Cinderela²⁷. Essa alusão sutil, pelo título, mostra que as representações da mulher com comportamentos específicos de passividade e dependência estão conectadas a várias formas, tempos e lugares.

Na obra observamos a imagem de uma mulher a partir do busto, usando apenas um véu, com os seios à mostra, e no canto esquerdo a representação da pomba. É possível associar esse

²⁴ “Outros ícones, para significar a mensagem do Anjo, apresentam somente raios de luz ou uma pomba, ligeiramente estilizada que desce” (LELOUP, 2006, p. 46).

²⁵ *Na hora da meia-noite*, em tradução livre.

²⁶ Cinderela, cuja protagonista da história é uma menina que teve seu destino atrelado a uma madrasta que a maltratava e duas irmãs postiças invejosas. O nome Cinderela está atribuído a cinzas, originária da palavra “borralho”, em inglês, esse nome originário ao conto faz alusão às cinzas do fogão e ao fato da personagem habitar entre as cinzas. Meia-noite é a hora que Cinderela precisa sair do baile da realeza, pois o feitiço de sua fada-madrinha (carruagem, vestido, sapato de cristal) irá acabar e ela voltará a ficar como antes, e então, acidentalmente, ela perde seu sapatinho de cristal, porém é por conta do sapato que o príncipe a encontra e se eles se casam.

²⁷ Termo utilizado pela primeira vez pela psicóloga Colette Dowling, fenômeno que se inicia na infância e se estende para a fase adulta. De acordo com a autora, o termo é definido como dependência psicológica, o medo da independência, o desejo inconsciente dos cuidados do outro que mantém as mulheres subjugadas a uma força motriz, isto é, a figura masculina.

contraste, dos seios à mostra contrapondo a vestimenta do véu, à dupla exigência em torno da mulher, “Nas trevas da noite, o homem convida a mulher ao pecado, mas em pleno dia repudia o pecado e a pecadora” (BEAUVOIR, 2019, p. 258), ou seja, de dia se mantém no papel de virtudes exigidas para a socialização e, à noite, a mulher acessa os tabus acerca de sua sexualidade. Porém, Maria é virgem antes, durante e após o parto, e essa é uma condição impossível de ser acessada pelas mulheres, e é onde a virgindade e a castidade alcançam outras formas, pois vão além dos aspectos físicos e se estendem aos comportamentais: é uma castidade inerente e interior, e precisa estar visível no discurso, no pensamento, na aparência e na conduta feminina.

Por fim, a terceira obra é a *Sempre Convosco* (2017), Figura 1 (C), que leva o mesmo nome da série artística à qual pertence, ou seja, o título da obra nos remete ao próprio conceito da série. Na pintura, em torno do rosto, podemos indicar uma representação de um véu longo e curvo, fazendo menção a um caminho, que é interrompido pela parte fragmentada de seu rosto, e, na parte deslocada, tem a marca do símbolo da flor-de-lis — que também pode significar lírio —, significando a pureza. Segundo a artista, “[...] eu comecei a relacionar essa obsessão com a pureza da Maria, com uma certa obsessão também com a pureza e submissão feminina que acabou delineando o que é a mulher do cristianismo e o que se espera da mulher ocidental” (PESSOA, 2016). Maria é marcada por sua pureza de corpo e alma, e durante séculos foi reforçada como um exemplo de caminho ideal de virtudes e comportamentos para as mulheres, e quando a artista escolhe romper essa continuidade, por intermédio do elemento visual na obra, cria-se um ruído, nos aproximando do conceito geral da série.

CONSIDERAÇÃO FINAL

Costurando os sentidos abordados, as obras possuem um discurso que aponta para questões polêmicas, inquietantes e de teor ideológico. Priscilla Pessoa apresenta uma visão singular em sua criação artística, utilizando as experiências dentro de seu contexto e explorando os argumentos sobre sua própria vida. Conforme Mayayo (2003), as imagens não somente representam um mundo já carregado de significados, como contribuem, por sua vez, a produzir significado.

Sendo assim, refletir sobre o papel da mulher e sua condição na sociedade atual depende de diversos fatores e carrega consigo múltiplos significados. As discussões em torno do tema não

finalizam na obra, mas sim, deixam margens para mais discussões e reflexões, gerando um processo de construção e contínua provocação que a arte é capaz de despertar.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. 5ª ed. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BÍBLIA – **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio De Janeiro: Bertrand Brasil. 2002

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo, Martins Fontes, 2015.

DOWLING, Colette. **Complexo de Cinderela**. Tradução Amarylis Eugênia F. Miazzi. São Paulo: Melhoramentos, 2002.

EXPOSIÇÃO de Priscilla Pessoa, no Sesc, traz reflexão sobre modelo feminino a partir do episódio bíblico “Anunciação”. **Sesc Cultura**. 28 de novembro de 2018. Disponível em: <http://sesc.ms/exposicao-de-priscilla-pessoa-no-sesc-traz-reflexao-sobre-modelo-feminino-a-partir-do-episodio-biblico-anunciacao/>. Acesso em 02 dez. 2022.

FOUCAULT, Michel (1989). **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noétos**: A Arquitetura Metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 2015.

LELOUP, Jean-Yves. **O ícone**: uma escola do olhar. Tradução de Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

LOVELL, Terry. **Teoria social feminista**. In: TURNER, Bryan S. Teoria social. Algés, Portugal: Difel, 1996.

MAYAYO, Patrícia. **Historias de Mujeres, Historias del Arte**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. Electronic edition. Virginia: Past Masters, 1994. (Citado como CP, seguido do volume e página).

PESSOA, Priscilla. **Priscilla Pessoa. 2022** . Disponível em <https://www.priscillapessoa.com/>. Acesso em 02 dez. 2022.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2018.



A DOR DA NÃO-EXISTÊNCIA FEMININA EM COMO SE ESTIVÉSSEMOS EM PALIMPSESTO DE PUTAS, DE ELVIRA VIGNA

Monaliza Barbosa ARAÚJO (UFCG)¹
Tássia Tavares de OLIVEIRA (UFCG)²

RESUMO: O sistema patriarcal coloca os homens brancos, heterossexuais e cisgêneros no topo da hierarquia social, assim, ficam às margens as minorias, sobretudo as mulheres submetidas à opressão dos dispositivos falocêntricos. Dessa maneira, fica evidente que tal estrutura privilegia a figura do patriarca que cria os modelos dominantes presentes no tecido social. Sendo assim, essa estrutura desqualifica e oprime os corpos para garantir a manutenção do poder patriarcal. Dito isto, neste artigo buscamos investigar na obra *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), de Elvira Vigna, as relações de poder reiteradas pelo discurso patriarcal, como também observar como a estrutura do palimpsesto presente no romance contemporâneo contribui para o escancaramento dessas relações assimétricas de gênero presentes em nossa sociedade, causando a nulidade da figura feminina. Posto isto, foram utilizadas algumas contribuições teóricas, entre elas: Judith Butler (2018); Lucia Castello Branco (1987); Leyla Perrone-moisés (2016); Karl Schøllhammer (2011) e Gerard Genette (2010). A partir da análise do romance notamos que os discursos falocêntricos tentam desumanizar e apagar as mulheres presentes na obra. Essas violências se sobrepõem em camadas, uma mulher sobre a outra, como em um palimpsesto. Assim, a obra por meio de uma estrutura transgressora cria uma crítica ávida ao sistema patriarcal.

Palavras-chaves: relações de poder; nulidade feminina; patriarcado; romance contemporâneo.

¹ Graduanda do curso de Letras, Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), e-mail: monalizabarboza06@gmail.com

² Doutora em Letras pela UFPB, Professora de Literatura da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), e-mail: tassia.tavares@professor.ufcg.edu.br

ABSTRACT: The patriarchal system places white, heterosexual, cisgender men at the top of the social hierarchy, thus leaving minorities on the margins, especially women subjected to the oppression of phallogocentric devices. Thus, it is evident that such structure privileges the figure of the patriarch who creates the dominant models present in the social fabric. Thus, this structure disqualifies and oppresses the bodies to guarantee the maintenance of patriarchal power. That said, in this article we seek to investigate in the work “Como se estivéssemos em palimpsesto de putas” (2016), by Elvira Vigna, the power relations reiterated by the patriarchal discourse, as well as to observe how the palimpsest structure present in the contemporary novel contributes to the scattering of these asymmetrical gender relations present in our society, causing the nullity of the female figure. That said, some theoretical contributions were used, among them: Judith Butler (2018); Lucia Castello Branco (1987); Leyla Perrone-moisés (2016); Karl Schøllhammer (2011) and Gerard Genette (2010). From the analysis of the novel we notice that phallogocentric discourses attempt to dehumanize and erase the women present in the work. These violences overlap in layers, one woman over the other, as in a palimpsest. Thus, the work through a transgressive structure creates an avid critique of the patriarchal system.

Keywords: power relations; female nullity; patriarchy; contemporary novel.

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca investigar no livro *como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), as relações de poder masculinas reiteradas pelo discurso patriarcal como também observar como a estrutura do romance contemporâneo contribui para o escancaramento dessas relações assimétricas de gênero presentes em nossa sociedade, causando a nulidade da figura feminina.

O poder patriarcal é um sistema social que coloca os homens brancos, cisgenero e heterossexual no topo da hierarquia social e, conseqüentemente, às margens estão as mulheres e as demais minorias à opressão de seus dispositivos. É evidente que tal estrutura social privilegia a figura do patriarca e é essa que cria os modelos dominantes. Sendo assim, esses dispositivos desqualificam e oprimem os corpos para garantir a manutenção desse poder coercivo.

Em *como se estivéssemos em palimpsesto de putas* (2016), Elvira Vigna utiliza de uma estética pautada na falta de linearidade dos fatos narrados que abarca uma linguagem explícita trazendo à tona as hipocrisias de uma sociedade falsa moralista. Além de revelar as relações de poder presentes pela dominação masculina, heterossexual e cisgênera.

Dessa forma, foi utilizado algumas contribuições teóricas que fomentam a discussão, entre elas: Judith Butler (2018); Lucia Castello Branco (1987); Leyla Perrone-moisés (2016) e Karl Schøllhammer (2011), a fim de evidenciar as relações de poder e as particularidades da estrutura do romance contemporâneo.

O PALIMPSESTO ESTRUTURADO NO ROMANCE

Segundo Soares (2020), na idade média tornou-se popular o ato de apagar o pergaminho já escrito para reutilizar o material. A tentativa de retirar o que foi escrito anteriormente não apagava inteiramente as marcas, logo podia se ver antigos escritos através da transparência do material contra a luz. Diante disso, era possível encontrar uma sobreposição de textos distintos a causar interferência nos discursos escritos.

O crítico literário francês Gérard Genette (2010, p. 7) compreende o palimpsesto no conceito de hipertexto, principalmente no âmbito literário, dado que “próximo da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras evocam alguma outra e, nesse sentido todas as obras são hipertextuais, ou seja, nenhum texto é isolado, em algum momento eles evocam a aproximação de ideias.”.

Há, ainda, a noção de hipotexto que se configura em um texto anterior ao hipertexto que nasce da “noção geral de texto de segunda mão [...] ou texto derivado de outro texto preexistente.”. (GENETTE, 2010, p. 18). Posto isso, podemos visualizar a noção de palimpsesto nas camadas hipotexto e do hipertexto.

Outro aspecto que ronda a literatura denominada como contemporânea é segundo Leyla Perrone-moisés (2017) o aspecto da intertextualidade, como citações, alusões e referências explícitas ou implícitas a obras antigas ou recentes. No romance podemos perceber o mecanismo da intertextualidade em diversas ocasiões com o intuito de dialogar com as vivências da metrópole ou acrescentar atributos aos personagens, como, por exemplo, a narradora se compara a Virgílio, pois a personagem escreve uma Eneida cheia das histórias sobre as prostitutas que passaram na vida de João.

[...] alguém chamado Virgílio escreveu uma epopeia em versos intitulada Eneida. E não terminou. Outros entram, outras casas riscadas a giz. É uma amarelinha em que fico, em uma perna, eu também no ar à espera de uma completude prometida pelos vários episódios que crescem de tamanho mas que nunca de fato acabam. E com uma autoria que fica cada vez mais para trás. [...] eu mesma virando autora. Se não de uma eneida, pelo menos das histórias de putas de um João que nunca termina de fato, o que conta e que vai ficando, ele também, cada vez mais para trás. (VIGNA, 2016, p. 39-40)

Ainda sobre a estrutura do romance Karl Schøllhammer (2011, p. 14-15) afirma que, “de modo geral, percebe-se, nos escritores da geração mais recente, o uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária.”. Assim, podemos observar na obra

contemporânea de Elvira Vigna uma linguagem fragmentada composta por períodos curtos, como, por exemplo, a primeira passagem do romance: “Está escuro e tenho frio nas pernas. No entanto, é verão. Outra vez. Deve ser psicológico. Perna psicológica.” (VIGNA, 2016, p. 7).

Em *como se estivéssemos em palimpsesto de putas* as histórias sobrepostas escritas por uma narradora-personagem não confiável é notada tanto na própria estrutura do romance, mas também em alguns cenários narrados que remetem ao ato de rasurar e reutilizar o mesmo papel.

Ai o que resta é um pedaço de papel, nunca muito grande. Os desenhos são no tamanho A3. Cabem na parte de dentro de uma porta de armário. Talvez outra pessoa, olhando aquilo, perceba um rastro do que foi vivido durante o acontecimento do desenho. Um rastro, um vestígio. E só. O vivido ficando para trás, mas reaparecendo, como tinta que reaparece quando outra é posta por cima sem selante, transpirando por cima da que lhe é posta em cima, sempre e sempre. Mas parecendo como vestígio. (VIGNA, 2016, p. 211).

O leitor no romance assume tanto a posição de conduzido como também a de condutor, visto que a narradora deixa lacunas para que seu interlocutor preencha. Esse recurso é visto na obra através dos rastros e dos vestígios deixados nas histórias sexuais de João, um profissional de TI que é contratado por um editora fadada à falência, que recorre à aventura com garotas de programas para validar sua masculinidade.

A própria linguagem do romance apoiada na não linearidade dos fatos narrados remete ao conceito de palimpsesto, pois há vários caminhos narrativos que se encontram por meio da sobreposição. Além disso, há a camada que o leitor constrói por meio de sua própria percepção acerca das ausências deixadas por esse empilhamento de textos.

A narrativa de *como se estivéssemos em palimpsesto de putas* nos demonstra que a memória não apenas é construída em camadas, como as camadas interferem umas nas outras sendo, portanto, impossível apagar o passado. Podemos superá-lo. Podemos escrever por cima. Podemos até mesmo construir uma nova história. Não podemos apagar o que aconteceu. (PRADO; TAAM, 2017, p. 49).

O artifício do apoio no outro exprime bem essa memória que não pode ser apagada por mais que outras memórias sobreponham a anterior. A narradora expressa de forma sutil a ideia de que não é possível apagar o passado por meio de uma possível foto tirada de Lola e um homem em um jogo de interesses sexuais. A narradora acrescenta “É nessa hora que eu olharia a foto. Ela está tremida. Então delete. Apago. Sabendo que nunca apaga.” (VIGNA, 2016, p. 212).

Contudo, mesmo que reconstruir uma história não apague a anterior, é importante refletir sobre o impacto dessas novas reiterações no discurso. O sistema patriarcal sempre estabelece novas formas de opressão para atingir as minorias, sobretudo as mulheres. Sendo assim, faz-se necessário investigar esses novos mecanismos que não apagam os anteriores, mas se sobrepõem como em um palimpsesto.

A DOR DE NÃO EXISTIR

A narradora-personagem do romance traça linhas não regulares de um jogo de poder, imaginação e silêncios na trama de João e suas aventuras sexuais com as garotas de programa. É através dessa trama fragmentada que a narradora astuciosamente apresenta ao leitor a vida de Lola, ex-esposa do protagonista. A personagem em um primeiro momento é a filha mais velha e o fardo da família, logo, enxerga no casamento a chance de sair dessa dinâmica. No entanto, ao se casar se decepciona ao encarar a realidade.

Após algum tempo a personagem se encontra em um lugar de ausência de si, sem nenhuma garantia de autonomia que o matrimônio iria lhe oferecer. Apenas envolta pelo espaço doméstico ocupando esse lugar invisível, Lola busca um curso para mudar essa realidade.

Depois de muitos meses no sofá, João iniciando suas viagens pela firma, ela fala, o coração aos pulos, que está com vontade de fazer um cursinho de corretagem de imóveis. Soube de um.

João ri.

“Corretora?!”

Ela baixa os olhos, cora.

“Não sei se vou gostar.” (VIGNA, 2016, p. 20)

João utiliza um tom jocoso para tratar as intenções acadêmicas e profissionais de Lola, primeiramente por não reconhecer as habilidades intelectuais dela, já que para o protagonista ela não passa de uma maquiagem social. Apesar disso, ele colabora com os planos dela para ter mais tempo e espaço para suas aventuras, pois Lola "olharia menos para a cara dele quando ele chegasse em casa, do trabalho ou das viagens" (VIGNA, 2016, p. 21), assim, não iria ter muito esforço para manter sua vida dupla.

Ao enveredar por esses caminhos, a personagem ganha autonomia financeira e pessoal que o casamento não lhe assegurou, logo, transgride as barreiras impostas e vai de encontro a uma liberdade nunca experienciada. Com o passar do tempo, sua vida não gira mais

exclusivamente em torno de seu próprio relacionamento, dado que agora ela começa a construir uma vida de acordo com suas próprias diretrizes e desejos. Dessa forma, Lola sai da inércia de sua insatisfação e rompe com o que é imposto socialmente.

Lola é apenas a simbologia das mulheres que são aceitas pela sociedade para serem esposas e donas de casa. Há, ainda, outra face presente no romance, as garotas de programa, essas são marginalizadas e duplamente invisíveis. Tais figuras femininas são usadas para “transgressão” de João, termo que ele utiliza para referenciar que é um homem descolado.

É de praxe que em nossa sociedade o contato sexual circunscreve apenas nos genitais, sobretudo “o genital masculino com sua potência inesgotável. A fonte de todo o prazer reside sobretudo no falo, cuja eficácia é medida através de um sistema qualitativo: o que vale é o comprimento do falo, o número de ereções e de ejaculações sucessivas.” (BRANCO, 1987, p. 28). Dessa maneira, é evidente que na nossa sociedade valor viril é reproduzido a partir do pênis "símbolo do poder patriarcal, o falo representa, nessas sociedades, a força, a rigidez, o domínio [...]" (BRANCO, 1987, p. 28).

Partindo dessa perspectiva notamos a “performatividade de gênero” Judith Butler (2018), que constitui na incorporação e reprodução dos discursos dominantes dentro da sociedade. Partindo do exposto, notamos que João tenta teatralmente performar e validar sua masculinidade imposta pela sociedade patriarcal através do falo e do domínio.

E a garota começa a tirar a roupa ainda no quarto, vai rebolando para o banheiro, toma um banho [...] ai a educação manda que João já esteja com o pau meio duro, e é ele quem tira a roupa, energeticamente, bem macho, tira toda a roupa, e vai, decidido, macho e nu [...] Quando sai se joga em cima da cama porque o suposto é que ele esteja cheio de tesão. Em uma dessas vezes em que cumpre um script, trepa, acaba a trepada, se veste, a garota já está paga de antemão, como sempre em dinheiro, ele vai embora e não sabe a razão. (VIGNA, 2016, p. 100).

Essa dinâmica reproduzida não satisfaz genuinamente a personagem, mas valida sua masculinidade. Contudo, nem sempre João se comporta de acordo com o “script” de macho alfa e heterossexual e se frustra, já que não consegue validar sua performance masculina e viril. “João trepa com a garota. João volta com a garota para o quarto de Cuíca. João bate na porta do quarto de Cuíca. Abrem. “Acabei. O próximo.” E as brincadeiras. “Pô, cara, uma gata dessas e só quinze minutos?!” (VIGNA, 2016, p. 88). O trecho acima destaca as violências e competições entre os colegas de trabalho para saber quem é mais poderoso entre eles.

O tema do poder está presente constantemente no romance, como a narradora-personagem afirma, há dois tipos de poder, sendo eles, o poder cliente-prostituta, o poder homem-esposa e a hierarquia desenvolvida através da competição entre os homens. No meio desses jogos de poder as garotas de programa são apenas objetos e corpos desumanizados.

A autora desenvolve uma metáfora importante para criticar os corpos destituídos de humanidade dessas mulheres. Em uma das viagens João e seus colegas encontram uma garota de programa e jantam em uma churrascaria. O simbolismo da garota no meio de quatro homens sedentos por carne e servidos duplamente pelo pedaço que mais convém, simboliza esse abatimento da caça pelo caçador. “O garçom traz aquilo, que não pinga, e o comensal assente levemente com a cabeça indicando que o pedaço de carne é satisfatório.” (VIGNA, 2016, p. 85).

Todo esse ritual violento esconde a competição velada entre os homens do grupo para saber quem ganha no desafio de macho que detém o maior domínio sobre as mulheres socialmente marginalizadas. “Ele, bem firme, discorrendo paternalisticamente sobre a possibilidade do poder da prostituta. “pois ela tem o que é desejado, e pago, pelo homem.” O olhar vago o que é quase sinônimo de inteligência, a expressão paternalista.” (VIGNA, 2016, p. 92). A tentativa de justificar o domínio pela necessidade masculina, abarca os valores patriarcais de opressão em um grande palimpsesto de violências.

A narradora-personagem sempre tece um olhar humanizador para as personagens femininas, o que vai de encontro com o olhar desumanizador de João e dos outros personagens masculinos do romance. Sendo assim, a personagem Mariana, então garota de programa, é humanizada pela narradora através da descoberta do seu clube de RPG, em que a mulher joga.

Fez amizade com um grupo de garotos mais novos do que ela. Um pouco mais novos. Jogam RPG na escada do edifício nos fins de semana. Mariana traz cartas de Magic com ela, quando vem para o apartamento. Traz uns bagulhos, nada a que ela dê muito valor, e mais o pacote de cartas, embrulhadas cuidadosamente em lenço de seda. (VIGNA, 2016, p. 94)

É por meio dessa perspectiva humanizadora que a narradora rompe com estereótipo negativo e desqualificador, não só atribuído a Mariana, como também a todas as garotas de programa. Assim, podemos conhecer uma personagem complexa e cativante, como um ser humano completo, diferente do discurso patriarcal que tenta apagá-las.

O poder homem-esposa está retratado na vida das esposas dos colegas de trabalho de João. Essas “boas esposas” acompanham os maridos em festas obrigatórias da firma, enquanto

atuam através de cumprimentos falsos e encenados, os homens não enxergam sua efetiva existência como pessoa, mas sim como obrigação social e objeto mercantil.

[..] levar o macho para longe daquele traste, para grupinhos onde se dão as verdadeiras conversas, onde se ri alto, as esposas sem saber do que riem, sentadinhas em mesas redondas, só delas, quietas, olhando tudo fingindo grande interesse, ou trocando frases esquecíveis sobre qualquer coisa. (VIGNA, 2016, p. 165).

Lola protagoniza essa nulidade feminina dentro da dinâmica misógina da sociedade patriarcal. A personagem após a separação com João, flerta com três homens em um late Club, um deles é o Cuíca (amigo de João), logo chama a atenção deles. Lola sabia que Cuíca não iria lhe reconhecer, já que as esposas abjetas as aventuras dos maridos estão no ambiente apenas como cenário. Então consiente da competição velada entre os homens aceita uma quantia exorbitante de dinheiro em troca de sexo e se vinga não apenas do ex-marido, mas também de todos os homens que humilham as esposas nesse jogo de dominação.

O clímax da história consiste no reencontro de Lola com Cuíca, já certa de que ele não vai reconhecer seu rosto, já que as mulheres não passam de objetos despedaçados na dinâmica misógina e patriarcal "[..] também achava que, tendo buceta, pensar em pernas braços e cabeça, ou seja, em uma mulher completa, seria esforço excessivo. (VIGNA, 2016, p. 37). Podemos perceber que esse corpo está a serviço do homem, subjugado e sexuado.

Esse reencontro dói, porque as feridas da sua não-existência estão abertas, nunca cicatrizadas, pois sempre foi invisível para as figuras masculinas de sua vida, primeiro para o pai, que a considerava um fardo, depois para o marido e, posteriormente, para outros homens. "Lola topa porque quer ver se ainda dói não existir. Conheceu Cuíca e outros em alguma festa da Xerox, e ninguém guarda a cara dela. Trepou com Cuíca no late Clube, e o mais provável, ela acha, é que ele continue não guardando a cara dela." (VIGNA, 2016, p. 201).

O teste de Lola estava certo, como no trecho acima, Cuíca não a reconhece e apenas "estica a cara para os dois beijinhos que se dá em mulher de amigo, os beijinhos no ar, perto da bochecha, que se dá em mulher que não se quer comer." (VIGNA, 2016, p. 202). Os cumprimentos obrigatórios e superficiais voltados a alguém que nem sequer existe.

Diante da dor de não existir, Lola fala através das entrelinhas sobre seu encontro sexual com Cuíca: "E, aí continua sócio do late? [...] mas Cuíca congela o sorrisinho. O olho agora fixo nela." (VIGNA, 2016, p. 203). Essa foi a primeira vez que Cuíca olha para Lola. Agora transtornado

com o que ocorreu, vai para o mar e morre em um acidente. Dessa forma, a personagem vence simbolicamente o patriarcado, já que sarcasticamente utiliza o lugar imposto a ela, o da não existência como arma: “Nunca existi, certo? Então vou continuar aqui, não existindo.” (VIGNA, 2016, p. 205).

Uma vez que Lola descobre sua real funcionalidade dentro da sociedade representada pelas figuras masculinas que permearam sua vida desde a infância até a vida adulta, contra-ataca através da sua própria condição de ausente. A sua vitória simbólica contra o patriarcado se configura na subversão de sua própria condição de nulidade dentro da sociedade, ao ironicamente fazer Cuíca (versão piorada de João) cair na sua própria armadilha de competição masculina.

CONCLUSÃO

O romance trabalha com a ideia de palimpsesto, não só com intenções estéticas de estrutura narrativa, mas também para trazer à tona uma crítica ao sistema patriarcal que oprime, sobretudo às mulheres. As camadas sobrepostas representam os vários discursos opressores que se reinventam e continuam ditando modelos androcêntricos e hierárquicos no tecido social. Tais discursos são interpelados e reproduzidos pelos personagens masculinos no romance e narrados através das diversas vozes e contrastes entre narrador-personagem-leitor .

Esses discursos falocêntricos se apresentam por meio da misoginia sofrida pelas mulheres do romance, visto que tentam desumanizá-las e apagá-las da sociedade. A dor de não existir trespassa tanto as personagens femininas esposas que desconhecem a realidade dos maridos e são usadas como objeto mercantil como também a dupla violência sofrida pelas garotas de programa invisíveis socialmente.

Todas essas violências sofridas pela figura feminina se sobrepõem em camadas, uma mulher sobre a outra e todas, de fato, sem existência para a sociedade. Assim, cria-se um palimpsesto de violências em uma crítica voraz à sociedade patriarcal.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **Corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é erotismo?** - Coleção primeiros passos. — 1 ed. — São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão.** Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As mutações da literatura no século xxi.** — 1 ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PRADO, C. V.; TAAM, P. A construção da memória como um palimpsesto. **Revista ARA**, [S. l.], n. 2, p. 39-58, 2017. DOI: 10.11606/issn.2525-8354.v0i2p39-58. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/129303>. Acesso em: 24 ago. 2022.

SOARES, L. G. Palimpsesto e as relações de gênero em Elvira Vigna: um recurso como crítica ao patriarcado em 'Como se estivéssemos em palimpsesto de putas'. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 365–388, 2020. DOI: 10.22456/2596-0911.103795. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/philia/article/view/103795>. Acesso em: 23 ago. 2022.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de janeiro: Civilização brasileira, 2011.

VIGNA, Elvira. **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.



A MATERNIDADE COMO ESCOLHA: RESISTÊNCIAS MULTIFACETADAS NOS CONTOS “CONSERVAS”, DE SAMANTA SCHWEBLIN E “QUANTOS FILHOS NATALINA TEVE?”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Flávia Dall Agnol DE OLIVEIRA (UFRGS)¹

RESUMO: No presente trabalho, propõe-se uma leitura comparada de contos da cena latino-americana contemporânea, “Conservas”, da escritora argentina Samanta Schweblin (2009), e “Quantos filhos Natalina teve?” (2016), da escritora brasileira Conceição Evaristo. Busca-se verificar de que forma as referidas narrativas tangenciam a temática da maternidade vinculada às questões de escolha, autonomia e agenciamento sobre o próprio corpo. Conceber a maternidade enquanto escolha, no contexto da América Latina, implica pensar no estabelecimento de uma genealogia própria, em razão de particularidades locais advindas da herança colonial que desembocam em configurações próprias das relações de gênero, nos termos do que demonstra Yuderkys Espinosa Miñoso (2020). A partir de uma abordagem interdisciplinar, que leve em conta os imperativos jurídicos, sociais e culturais que recaem sobre o exercício da maternidade, pretende-se identificar aproximações e distanciamentos que se verificam na experiência da gestação nos contos de Samanta Schweblin e Conceição Evaristo. Além disso, levando-se em conta uma perspectiva pautada nas interseções entre gênero, raça, classe e localidade, busca-se examinar estratégias de resistência e embate das protagonistas frente à referida violência discursiva e simbólica que recai sobre o ato de maternar. Para tanto, utilizaremos do aporte teórico de autores como Badinter, Laetitia, Bourdieu, Evaristo e Miñoso.

Palavras-chaves: maternidade, violência de gênero, Conceição Evaristo, Samanta Schweblin, literatura latino-americana.

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desenvolve pesquisa de dissertação na área de Literatura e Direito, a partir de obras literárias de escritoras latino-americanas que tratam da temática do aborto. E-mail: flavia.dallagnol@hotmail.com

ABSTRACT: In this essay, we propose a comparative lecture between contemporary short stories from Latin America: “Conservas” (2009), Samanta Schweblin, and “Quantos filhos Natalina teve?” (2016), Conceição Evaristo. Each narrative discusses the maternity topic linked to questions of body choices, autonomy and agency. We comprehend that in Latin America, thinking about maternity as a choice implies to talk about a specific genealogy, considering local particularities and the colonial heritage that creates specific configurations of gender relations, according to Yuderkys Espinosa Miñoso (2020). Using an interdisciplinary approach, we propose to identify approximations and distances between Schweblin’s and Evaristo’s texts. Moreover, we also propose to analyze resistance strategies of the female leading figures in front of the symbolic and discursive violence that affects maternity, by using a perspective based on gender, race, class and locality intersections. For that, we will use the theoretical contributions from authors like Badinter, Lauretis, Bourdieu, Evaristo and Miñoso.

Keywords: maternity; gender violence; Conceição Evaristo; Samanta Schweblin; latin american literature.

Notas introdutórias

Tornar-se mãe implica adentrar em um espaço fortemente atingido por regras sociais, que se perpetuam através do tempo por meio de convenções explícitas, mas também na forma de silêncios e não-ditos. Tomando como base a concepção foucaultiana², compreendemos a maternidade enquanto um dispositivo cujo tratamento foi sendo modificado de acordo com os sentidos dos interesses dominantes – estes vinculados, de forma histórica, ao desenvolvimento e exploração capitalistas (FEDERICI, 2017, p. 27).

Assim, na cena ocidental, a maternidade foi afetada por normas que se fazem presentes no imaginário social, cultural, político, filosófico e jurídico enquanto verdades, tomando, assim, o corpo e as subjetividades das mulheres como objetos de controle. Nessa linha, criou-se o mito da maternidade como o destino natural e inexorável de todas as mulheres.

O conto “Conservas” (Samanta Schweblin), e o “Quantos filhos Natalina teve?” (Conceição Evaristo), em contrapartida, trazem figuras de mulheres que subvertem esse ideal da maternidade, uma vez que cultuam sentimentos negativos e repulsivos em relação ao feto e realizam a escolha da negação da maternidade. As protagonistas dos contos ainda assumem a particularidade de agirem de tal maneira em solo latino-americano, local cuja herança colonial desemboca na presença massiva de fundamentalismos religiosos e resistências conservadoras

² Foucault desenvolve o conceito de dispositivo na obra *História da sexualidade: a vontade de saber*, e o explicita em uma entrevista à International Psychoanalytical Association (IPA), como um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, leis, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, entre outros. Segundo ele, tanto o dito como o não dito são elementos do dispositivo. E o “dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 2000).

que se empenham em barrar as pautas progressistas em relação aos corpos das mulheres, como a legalização do aborto, por exemplo.

Antes de adentrarmos na análise dos contos, no entanto, faz-se necessário compreender alguns delineamentos teóricos acerca das discursividades que atingem a maternidade e que desembocam no corpo das pessoas com útero na forma de uma violência simbólica.

Breves ponderações teóricas: o mito da maternidade natural

Elisabeth Badinter (1985), em *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, afirma que o que se entende por instinto materno corresponde a uma idealização, um mito que foi desenvolvido ao longo do processo histórico das sociedades ocidentais. Segundo ela, não existe uma conduta materna natural, universal e necessária, pois essa conduta corresponde a uma construção idealizada, ou, ainda, a uma imposição muitas vezes estimulada por razões políticas, de organização social e de manutenção das estruturas de poder consolidadas.

Os constructos discursivos da maternidade carregam um peso de normas pertencente à ordem da natureza. Segundo Valeska Zanello (2020, p. 149), o termo “dispositivo materno” foi escolhido em função da naturalização nas mulheres de uma suposta capacidade de cuidar, sendo que essa naturalização – constituída principalmente com o advento do capitalismo – volta-se principalmente à questão da procriação e da maternagem³. Obedecendo a essa lógica, a maternidade, enquanto destino inexorável e natural de todas as pessoas com útero, não seria, portanto, passível de contestação.

As tecnologias de gênero, segundo Teresa de Lauretis (1994), também servem para construir e reforçar normas estereotipadas acerca da maternidade. Para a autora, além dos discursos institucionais, as tecnologias sociais – como internet, rádio, televisão, cinema, jornais – criam significações que promovem e implantam representações de gênero (LAURETIS, 1994, p. 142). O ato de maternar é uma dessas representações e atinge a identificação das pessoas com útero desde o momento que se compreendem no mundo. Desse modo, entende-se que a

³ Maternagem, nos termos de Zanello (2020, p. 143), se refere à capacidade de cuidar, que, a partir do século XVII, na cultura ocidental, foi associada exclusivamente às mulheres. Segundo ela, essa capacidade se faz presente em todos os seres humanos, podendo ser exercida de forma individual ou coletiva, “como ocorre em várias etnias indígenas brasileiras e grupos afrodescendentes”.

maternidade natural é uma construção histórica que se perpetua por meio das referidas tecnologias de gênero.

Nessa lógica, a atuação dos discursos sobre os corpos com útero pode ser compreendida como uma violência simbólica, já que atua diretamente sobre dimensões da subjetividade e da autonomia. Pierre Bourdieu (1989, p. 08-09) define a violência simbólica enquanto um meio para o exercício do poder simbólico, sendo este, por sua vez, um poder de construção da realidade, que não é exercido pela força física, mas sim, gravando formas de “ver e fazer crer” nos corpos dos sujeitos. Esse poder, ao estabelecer o sentido imediato do mundo, institui valores, hierarquias, sendo realizado com a “cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” – o que atesta a complexidade da identificação de seus efeitos.

E é justamente em razão de sua sutileza e pelo fato de vir camuflada em discursos já normalizados na cultura, que a violência simbólica é facilmente transmitida às mais diversas instâncias da sociedade, inclusive às jurídicas, que reforçam esses discursos, camuflando-os em uma suposta neutralidade. Nesse ponto, Alda Facio (1999, p. 19) afirma que o direito, enquanto produto da modernidade, possui moldes androcêntricos, pelo fato de ter se direcionado, historicamente, a um sujeito de direitos universal – que, nada mais era do que um sujeito homem, branco, heterossexual e cristão.

Somado a isso, a questão da maternidade vinculada à esfera jurídica assume delineamentos próprios na cena latino-americana, verificados principalmente na tratativa legislativa sobre a interrupção voluntária da gravidez – conforme já pontuamos anteriormente. A América Latina é uma das regiões com as legislações mais restritivas em relação ao aborto, especialmente quando comparada com o restante do cenário ocidental. A presença massiva de fundamentalismos religiosos e resistências conservadoras relegam o assunto à esfera do tabu e do julgamento moral, além da existência de um movimento permanente – e, nos últimos anos, cada vez mais crescente – de intolerância à diversidade das formas de existência, advindo de uma herança colonial que nos assombra de forma cotidiana.

Yuderkys E. Miñoso (2020), postula, nesse sentido, a importância de se considerar a localização geopolítica para compreender as muitas opressões e violências que se perpetram no

Sul Global. A partir do conceito de genealogia da experiência⁴, postula uma metodologia que permita, a partir das vivências das mulheres no cenário latinoamericano, a construção de uma contra-memória que ponha em evidência os jogos de poder e as relações hierárquicas verificadas inclusive dentro dos discursos feministas. O mesmo se aplica para à questão da interrupção da gravidez – a falta de regulamentação do aborto, e a própria criminalização da prática são fatores que incidem de forma mais enfática sobre a vida e os corpos das mulheres mais marginalizadas e vulneráveis.

A genealogia da experiência para tratar das vivências das mulheres latinoamericanas é condizente com os contornos próprios da América Latina no que diz respeito à interrupção da gravidez como uma escolha proveniente de exercícios de autonomia sobre o próprio corpo. E é isso que propomos fazer a partir dos contos de Schweblin e Evaristo: examinar e comparar as estratégias de resistência e embate das protagonistas à violência discursiva e simbólica que recai sobre a maternidade, considerando as interseções entre gênero, raça, classe e localidade.

“Conservas”: o tangenciamento dos tabus através do fantástico

Na cena latino-americana, surgem narrativas literárias com pontos de confluência entre si. Textos de escritoras mulheres que, de acordo com Maria A. Semilla Durán (2018, p. 20), trazem características comuns, como a centralidade política/discursiva da representação do corpo; a desconstrução consciente, pela escrita, de mandatos sociais/culturais/sexuais e estéticos a que foram submetidos os corpos femininos nas sociedades patriarcais, bem como a recorrência de personagens que recusam esses mandatos – isto é, mulheres que empoderam seus corpos desde as margens, que operam mutações, e que criam (re)desenhos que desviam e revertem os estereótipos de gênero.

A obra da escritora Samanta Schweblin pode ser incluída nesse cenário⁵, uma vez que a autora traz, de forma recorrente, a temática do corpo feminino e suas implicações sociais – como

⁴ A genealogia da experiência, proposta por Miñoso, se baseia na leitura do livro *Crítica de la razón latinoamericana*, de Santiago Castro-Gómez, feita pelo filósofo Roberto Salazar Ramos. Em sua leitura, Salazar Ramos compreendeu a importância do desenvolvimento de uma arqueologia do “latino-americano”, a fim de “encontrar os dispositivos através dos quais foi construída uma série de discursos que dotaram a América Latina de certa especificidade e exterioridade diante da razão moderna ocidental” (MIÑOSO, 2020).

⁵ No caso da Argentina, tem-se o termo “novo” ou “novíssimo” romance argentino, trazendo um olhar especial para temas como o trauma decorrente do passado ditatorial, a falsa memória, fantasmas e desaparecidos, o corpo, a

a maternidade, por exemplo –, sendo estas perpassadas, em sua maioria, por elementos do sobrenatural, do insólito e do grotesco. Objeto da presente análise, “Conservas”⁶ é um exemplo emblemático desse tipo de narrativa, uma vez que se trata de um conto centrado em uma situação de interrupção da gravidez sob o viés do fantástico.

A interrupção da gravidez é realizada através de um método de “respiração consciente”, capaz de diminuir o feto, a ponto deste ficar do tamanho de uma ervilha e ser cuspidado pela mãe. Guardando a miniatura da criança, – nomeada como Teresita –, em um pote de conservas, a mulher tem a autonomia e a liberdade de escolha para poder voltar a gestar no momento em que julgar oportuno.

A voz narrativa, em primeira pessoa, é da própria mulher que realiza o aborto. O início do conto já expõe a protagonista em uma situação de angústia que decorre da sensação de contrariedade causada pela gestação: “é que havia tanto a fazer antes da chegada dela” (SCHWEBLIN, 2022, p. 143). A protagonista percebe que precisará abrir mão de muitas coisas de sua vida em razão do percurso da gravidez: “Assim se passa uma semana, um mês, e vamos nos familiarizando com a ideia de que Teresita se adiantará aos nossos planos. Terei de renunciar à bolsa de estudos, pois dentro de um mês não vai ser fácil viajar” (SCHWEBLIN, 2022, p. 142).

O desânimo se estende também ao companheiro, Manuel. “Ele [...] está cada vez mais magro. Além disso, a cada dia fala menos. Chega do trabalho, senta para assistir televisão e sua mente é abduzida” (SCHWEBLIN, 2022, p. 143). Ao passar dos meses, enquanto a barriga aumenta, diminuem, de forma proporcional, o ânimo e a disposição de vida do casal.

Em que pese a visível liberdade em enfatizar a contrariedade que a gestação lhe causa – algo que vai contra os discursos culturalmente construídos sobre a maternidade natural e o instinto materno –, convém assinalar a presença da culpa que assola a protagonista. Essa culpa, a nosso ver, ainda estaria em consonância com os imperativos discursivos da maternidade. No entanto, isso não faz com que a protagonista e seu companheiro desistam de dar seguimento ao plano de interromper a gravidez. A negação da maternidade, assim, torna-se uma decisão advinda de um processo difícil:

preocupação com a linguagem, o diálogo com o meios de comunicação, entre outros (CUIÑAS, 2020, p. 71). Além de Schweblin, destacam-se autoras como Mariana Enriquez; Selva Amada; Gabriela Cabezón Camara.

⁶ *Conservas* faz parte da coletânea de contos *Pajaros en la boca*, publicada originalmente em 2009, na Argentina. A característica central da obra o insólito e o grotesco em situações de aparente “normalidade”.

Sofro de insônia. Passo as noites acordada, na cama. Olho o teto, minhas mãos sobre a pequena Teresita. Não posso pensar em mais nada. Não entendo como em um mundo em que acontecem coisas que ainda me parecem maravilhosas, como alugar um carro em um país e devolvê-lo em outro, descongelar um peixe fresco que morreu há trinta dias, ou pagar as contas sem sair de casa, não se possa solucionar um assunto tão trivial como uma pequena mudança na organização daquilo a ser feito. Simplesmente não me conformo. (SCHWEBLIN, 2022, p. 143).

No trecho, nota-se a não conformidade da narradora em relação às adversidades enfrentadas pelas mulheres que desejam abortar: uma questão cuja resolução deveria ser simplificada, justamente por dizer respeito única e exclusivamente ao corpo da gestante.

Ademais, segundo o médico procurado pelo casal para a realização do aborto, Dr. Weisman, é preciso que ocorra uma atuação em rede dos familiares envolvidos, a fim de que o procedimento funcione conforme o esperado: “O plano inclui mudanças na alimentação, no sono, exercícios de respiração, medicamentos. Implica falar com mamãe e papai, e com a mãe de Manuel; o papel deles também é importante” (SCHWEBLIN, 2022, p. 144). A partir desse momento, mesmo sem tanta certeza do que se trata a decisão tomada pela protagonista, cada familiar assume uma função para que o objetivo seja alcançado.

As semanas passam, e através do método receitado pelo Dr. Weisman, a protagonista consegue interromper a gestação. A possibilidade de conservar Teresita se relaciona com a visão da maternidade como uma escolha ponderada e responsável, abarcada pelo planejamento familiar. A fratura da realidade convencional, característica das narrativas fantásticas, permite, desse modo, a construção de um contradiscurso que aponta caminhos outros, na contramão dos tabus sociais. Nesse sentido:

en la narrativa contemporánea la literatura fantástica no sólo crea monstruos y situaciones extraordinarias de gran alcance, también permite matizar la aspereza de ciertas temáticas, entre ellas: el aborto y la negación a la maternidad, que en nuestra sociedad conservadora tienen espacio sólo si se recubren con fantasía (VALENCIA, 2018, p. 84)⁷

A literatura fantástica enquanto manifestação de resistência assume particularidades no caso de “Conservas”. E isso se dá muito em razão do momento histórico, onde se desenham processos como: o avanço da reivindicação dos direitos humanos na América Latina, mesmo que

⁷ “Na narrativa contemporânea a literatura fantástica não apenas cria monstros e situações extraordinárias de grande alcance, mas também permite matizar a aspereza de certas temáticas, entre elas: o aborto e a negação da maternidade, que em nossa sociedade conservadora tem espaço apenas se recoberta pela fantasia” (VALENCIA, 2018, p. 848, tradução nossa).

de forma serpentina e não-linear; os inúmeros movimentos feministas e seu compromisso radical com a defesa dos direitos das mulheres; a crise das representações tradicionais da masculinidade; a legitimação inclusiva das comunidades LGBTQIA+ no imaginário cultural e sexual; a afirmação da autonomia diante de biopolíticas; a insurgência contra o crescimento dos feminicídios; as formas inéditas de reivindicação da cena política, questionando os fundamentos próprios da vida cultural, política econômica (DURÁN, 2018, p. 08). Em que pese esses processos ainda estejam em curso e que seus objetivos ainda estejam distantes de serem plenamente alcançados, o movimento literário de escritoras como Schweblin marca um tempo, inaugurando formas outras de olhar para as relações sociais e para as relações de gênero.

Em 2009, ano da primeira publicação da obra, o aborto ainda era criminalizado na Argentina. Naquele momento, a narrativa assumia, portanto, uma característica forte de embate em relação ao conservadorismo presente na cena legislativa. Em dezembro de 2020, depois de uma forte pressão dos movimentos feministas, o país legalizou a interrupção livre e gratuita da gravidez até a 14ª semana de gestação. Mesmo diante desse avanço, levando-se em conta a localidade geopolítica e todas as já mencionadas implicações interseccionais relacionadas à proibição da gravidez, a característica de questionamento e insurgência da obra permanecem latentes.

Samanta Schweblin, em “Conservas”, nos termos de Durán (2018, p. 21), questiona os padrões da razão patriarcal, reivindica potencialidades não codificadas ou normalizadas, colocando em evidência as continuidades históricas de dominação. Desse modo, compreende-se que, na obra em questão, a resistência se constrói amparada em elementos literários do sobrenatural, bem como na voz narrativa que assume e sustenta o desejo de abortar. Cria-se, pois, uma nova realidade a fim de contrapor e ressignificar as normas culturais e comportamentais vigentes que, por sua vez, não dão conta da complexidade do múltiplo que a América Latina abriga.

“Quantos filhos natalina teve?”: resistência e reinvenção da maternidade

Olhos d'água é uma antologia de contos, publicada em 2013, de autoria da escritora brasileira Conceição Evaristo. Além de contos inéditos, a obra conta também com contos

publicados inicialmente na série *Cadernos Negros*⁸. Formada por narrativas curtas, *Olhos d'água* é caracterizada por uma gama significativa de personagens, cujas experiências são fortemente pautadas pelas opressões raciais e de gênero. Não à toa, as principais personagens são mulheres negras, em contos cujos títulos trazem seus nomes: Ana Davenga, Duzu-Querença, Maria, Natalina, Luamanda, Cida, Zaíta.

No conto “Quantos filhos Natalina teve?”, a narrativa se constrói de forma centrada na personagem Natalina, bem como nas suas quatro gestações. O narrador é onisciente, acessando de forma significativa e constante as percepções e os sentimentos da protagonista. Além disso, o fluxo de pensamento e associações se conecta ao tempo não-linear da narrativa, resultando na mescla entre passado, presente e futuro. As marcações de tempo se fazem perceptíveis pelas quatro gestações, e estas, portanto, atuam como importante marcador do arranjo do tempo narrativo.

Natalina, desde logo, afirma que a gravidez desejada era somente a última, marcando os sentimentos não idealizados em relação às demais: “As outras barrigas ela odiara. Não aguentava se ver estufando, estufando, pesada, inchada e aquele troço, aquela coisa mexendo dentro dela. Ficava com o coração cheio de ódio” (EVARISTO, 2016, p. 43). A nomeação do incômodo no próprio corpo, a coisificação do feto, a sensação de ódio funcionam como uma subversão do ideal da maternidade e da histórica construção discursiva do amor materno como algo puro e incondicional.

Na primeira gravidez, aos 13/14 anos, Natalina recorreu, sem sucesso, a chás e ervas como métodos abortivos. Em um contexto de pouco poder aquisitivo, a mãe decide que irá recorrer à velha parteira da comunidade, Sá Praxedes. No entanto, a menina Natalina, com medo da velha que “comia meninos”, foge de casa – deixando para trás a família e o namorado Bilico (pai da criança). Posteriormente, no momento em que dá a luz, Natalina entrega o filho à enfermeira: “A menina-mãe saiu leve e vazia do hospital!” (EVARISTO, 2016, p. 45) A leveza advém da negação da maternidade: não existe o sentimento da culpa materna, apenas a libertação. Libertação esta que se constrói de forma mesclada com a inocência: “E era como se ela tivesse ganhado uma boneca que não desejasse e cedesse o brinquedo para alguém que quisesse” (EVARISTO, 2016, p. 45-46).

⁸ Os *Cadernos Negros* nascem no ano 1978 de uma iniciativa de um grupo de jovens escritores negros e negras vinculados ao CECAN - Centro de Cultura e Arte Negra, de São Paulo. Desde então, a série é publicada anualmente e ininterruptamente (CADERNOS, s.d.).

Natalina, já com mais idade, engravida do companheiro, Tonho. Todavia, ela opta por não ter o filho, já que, naquele momento, Natalina era uma mulher que não era atingida pelo ânimo de constituir uma família. O filho fica com o pai, que, por seu turno, mostra-se incrédulo com as escolhas de Natalina: “Tonho chorou muito e voltou para a terra dele, sem nunca entender a recusa diante do que ele julgava ser o modo de uma mulher ser feliz. Uma casa, um homem, um filho” (EVARISTO, 2016, p. 46). Natalina, no entanto, sentiu-se livre para escolher, para subverter o que seria esperado e aceitável ao destino de uma mulher. Natalina vai se apresentando, desse modo, como um sujeito desejante, que se constitui na contramão dos imperativos sociais – nesse caso, os imperativos que pairam sobre os corpos, a autonomia e a vida das mulheres.

No entanto, a complexidade da personagem não estaciona na constatação dessa possível virada de autonomia, uma vez que a gravidez subsequente assume contornos manifestamente distintos: trabalhando como empregada doméstica, a protagonista concede o seu corpo para gerar o filho de seus patrões, como barriga de aluguel. Natalina faz isso porque sente dó do sofrimento da patroa, que não conseguia engravidar – mas também por um sentimento de dever, que a acompanha ao longo de toda a trama. Esse dever aparece de forma imbricada à inferioridade implícita culturalmente no papel da empregada doméstica. A solução parecia simples: “Era só a empregada fazer um filho para o patrão” (EVARISTO, 2016, p. 47).

Nesse ponto, novamente, a narrativa trabalha a abjeção vinculada de forma estrita ao ato de gestar: “O estorvo que ela carregava na barriga faria feliz o homem e a mulher que teria um filho que sairia dela” (EVARISTO, 2016, p. 48). O que parecia simples desembocou na quase morte de Natalina durante o parto. Em razão dessa conjuntura, o corpo dela se torna um corpo instrumentalizado, um corpo receptáculo. Depois de dar a luz, é um corpo já sem serventia, como se a personagem não fosse dotada de qualquer subjetividade.

É apenas na última gestação que Natalina sente-se realizada: uma gravidez, no entanto, advinda de situação de estupro. Natalina é assaltada por quatro homens, e violentada sexualmente por um deles. Após o ato, a personagem mata o seu algoz, apossando-se da arma de fogo utilizada durante o crime. A quarta gravidez, torna-se a gravidez que traz, de fato, o primeiro filho, “só seu. De homem algum, de pessoa alguma” (EVARISTO, 2016, p. 43). A violência experienciada por uma mulher em constante contato com a negação e opressão, torna-se o mote para que Natalina faça a escolha de desejar e assumir a criança:

[...] a quarta gravidez de Natalina não lhe deixava em dívida com pessoa alguma. Não devia o prazer da descoberta ao iniciar-se mulher, como tinha sido nos encontros com Bilico. Não devia nada, como na segunda barriga, quando ficou devedora diante da inteireza de Tonho, que se depositava pleno sobre ela, esperando que ela fosse viver com ele dias contínuos de um casal que acredita ser feliz. Não era devedora de nada, como na terceira, ao se condoer de uma mulher que almejava sentir o útero se abrir em movimento de flor-criança. Doou sua fertilidade para que a outra pudesse inventar uma criação, e se tornou depositária de um filho alheio [...] Não, desta vez ela não devia nada a ninguém. Se aquela barriga tinha um preço, ela também tinha tido o seu, e tudo tinha sido feito com uma moeda bem valiosa. Agora teria um filho que seria só seu, sem ameaça de pai, de mãe, de Sá Praxedes, de companheiro algum ou de patrões. E haveria de ensinar a ele que a vida é viver e é morrer. É gerar e é matar. (EVARISTO, 2016, p. 50).

É como se a violência funcionasse como um balizador para que Natalina conseguisse se desfazer das dívidas que seu próprio corpo e a sua sexualidade tinha com outras pessoas e situações. A última gravidez de Natalina, traz, assim, um filho desejado de forma genuína, “um filho concebido nos frágeis limites entre a vida e a morte” (EVARISTO, 2016, p. 50).

No entanto, ao mesmo tempo em que a personagem se constitui enquanto um corpo em constante dívida com o mundo, esta também se apropria de uma situação violenta e a subverte, sem, contudo, romantizá-la. Natalina não se contenta em permanecer no lugar da dor, e a subverte pelo embate e pela não submissão, deslocando-se do lugar limitante que constrói narrativas de pessoas negras baseada exclusivamente na experiência de violência e desgraça.

Nesse ponto, a sina de Natalina se conecta à ideia de sobrevivência, termo cunhado pela própria Conceição Evaristo para se referir à reivindicação, pela escrita literária, de uma outra face da história da população afrodescendente. Nos termos de Liliam Ramos (2018, p. 129), a sobrevivência “percebe a literatura como espaço de resgate memorial, de expressão e denúncia”, mesmo diante da experiência da opressão.

Natalina é uma mulher que “inventa jeitos de sobrevivência, para si, para a família, para a comunidade”, e que, em que pese seja também a mulher violentada, destituída, a que vive “o limite do ser-o-que-não-pode-ser”, é, – talvez muito mais –, a mulher que nada contra a maré, que se sobressai à correnteza (WERNECK, 2016, p. 14). A subversão, em Evaristo, é resistência, e apresenta uma nova forma de se colocar no mundo sem perder de vista a crueza da realidade e da opressão específica que a vivência da maternidade produz sobre os corpos negros.

Distanciamentos e aproximações: arremates conclusivos

“Conservas” e “Quantos filhos Natalina teve?” são obras que demonstram os delineamentos próprios que determinadas temáticas assumem na América Latina – sociedade hierarquizada pela violência em decorrência da herança colonial e que ainda enfrenta fortes empecilhos no que diz respeito às questões de gênero e maternidade, e, principalmente, na temática do aborto.

No entanto, em que pese a importância de compreender a particularidade dos discursos que se constroem na América Latina, é imprescindível também vislumbrar as muitas ramificações que habitam dentro desses discursos e que são firmados de formas distintas, a depender do contexto sociocultural que se inserem. É o que verificamos nos contos em análise: em “Conservas”, existe um amparo proveniente de uma rede de apoio familiar. Na história de Natalina, em contrapartida, ocorre a sinalização de uma temática que se faz presente ao longo da antologia de contos, isto é, a solidão da mulher negra em termos afetivos.

Além disso, na leitura comparada entre as duas narrativas, verifica-se uma espécie de jogo de forças dicotômicas: na história de Natalina, mesmo que o feto assuma o signo do abjeto, todas as gestações são desenvolvidas até o final. Em “Conservas”, o feto é visto como uma criança de fato, um ser humano que passa a ser nomeado, e que, acima de tudo, torna-se destinatário do afeto – no entanto, nesse caso, a gravidez é interrompida.

Em “Conservas”, a resistência se verifica no elemento literário do fantástico, bem como na negação da maternidade (lembrando que quando Schweblin escreveu o conto, o aborto ainda não era legalizado na Argentina). Por seu turno, em “Quantos filhos Natalina teve?”, além da questão da escrevivência e da resignificação, através da literatura, da história das mulheres mães negras, Conceição Evaristo traz também a resistência da própria personagem, que subverte uma situação de violência para se compreender como mãe.

Em ambos os casos, criam-se expressões de enfrentamento e resistência diante dos discursos que recaem sobre o corpo materno. Estamos diante de resistências multifacetadas, portanto, que se constroem de acordo com o seu contexto. Essas resistências, por seu turno, dão pistas sobre os jogos de poder que se escondem por trás dos imperativos da maternidade no contexto do Sul Global, engendrados de forma necessariamente vinculada às intersecções de raça e classe.

REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CADERNOS Negros 40 anos, *Quilombhoje*, [s.d.]. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/site/cadernos-negros/>. Acesso em: 27 nov. 2022.
- CUIÑAS, Ana Gallego. Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. In: GUERRERO, Gustavo; LOCANE, Jorge J.; LOY, Benjamin; et al. *Literatura latinoamericana mundial: Dispositivos y disidencias*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, p. 71-96
- EVARISTO, Conceição. Quantos filhos Natalina teve? In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- FACIO, Alda. Hacia otra critica del derecho. In: FACIO, Alda; FRIES, Lorena (Org.). *Genero y Derecho*. Santiago: LOM Ediciones, La morada, 1999. p. 15-44.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017
- FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. E-book.
- MIÑOSO, Yuderky Espinosa. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência história na América Latina. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. E-book.
- RAMOS, Liliam. Descolonizando saberes: conceitos de literatura latino-americana de autoria negra. In: TETTAMANZY, Ana e SANTOS, Cristina (orgs). *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileira*. Porto Alegre: Zouk, 2018.
- SCHWEBLIN, Samanta. Conservas. In: SCHWEBLIN, Samanta. *Pássaros na boca e sete casas vazias: contos reunidos*. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 142-149.7
- VALENCIA, Gabriela Trejo. "Conservas" y Distancia de rescate: la narrativa fantástica de Samanta Schweblin a la luz de la (no) maternidad. *Tenso Diagonal*, n. 06, dez. 2016, p. 84-93.
- WERNECK, Jurema. Introdução. In: EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas/Fundação Biblioteca Nacional, 2016. p. 13-14.



A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM RÍSIA NO ROMANCE AS MULHERES DE TIJUCOPOPO DE MARILENE FELINTO

Maria De Fátima Santos OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ)¹
Maria Suely De Oliveira LOPES (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ)²

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo analisar a personagem Rísia no romance As mulheres de Tijucopapo de Marilene Felinto. Levando em conta que a personagem Rísia se mostra totalmente diferente da mulher de sua época, trazendo consigo a representação de uma mulher inovadora e a frente do seu tempo, que por não conseguir ser com as mulheres de sua época acaba tendo sua identidade fragmentada dentro da narrativa. Personagem irá fragmentar-se por não conseguir esconder o desejo de ser como as Amazonas da comunidade histórica Tejuocopapo do século XV. O romance se perpassa na década de 80 na cidade Recife cidade natal da protagonista. Trabalho contará com o embasamento teórico de os estudos de Scott (1894), Beauvoir (1980) Butler (2003), Hall (2006) Alves (1991) e Pitangny (1991).

Palavras-chaves: Rísia. Tijucopapo. Feminismo. Identidade. Gênero. Marilene Felinto.

ABSTRACT: This article aims to analyze the character of Rísia in the novel As Mulheres de Tijucopapo by Marilene Felinto. Taking into account that the character of Rísia is totally different from the woman of her time, bringing with her the representation of an innovative woman ahead of her time, who, because she cannot be with the women of her time, ends up having her identity fragmented within of the narrative. The character will be fragmented by not being able to hide the desire to be like the Amazons of the historical community of Tejuocopapo of the fifteenth century. The novel takes place in the 80s in Recife, the protagonist's hometown. The work will have as theoretical basis the studies by Scott (1894), Beauvoir (1980) Butler (2003), Hall (2006) Alves (1991) and Pitangny (1991).

Keywords: Rísia. Tijucopapo. Feminism. identity. Gender. Marilene Felinto.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL/UESPI- Bolsista-COTA INSTITUCIONAL\ UESPI. E-mail: mariadefso@aluno.uespi.br

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL/UESPI- Bolsista-COTA INSTITUCIONAL\ UESPI. E-mail: mariadefso@aluno.uespi.br

Introdução

Nesse artigo serão abordadas algumas questões sobre gênero, teoria feminista e estudos sobre identidade. Sabe-se que os gêneros vêm sendo estudado no meio acadêmico e destacando-se dentro dos estudos literários. E isso vem fazendo com que várias obras venham sendo estudadas dentro dos estudos literários.

É notável que os estudos voltados para a mulher venham se destacando ao longo das décadas. E nesses estudos os temas que vem sendo abordados são o feminismo, identidade e estudo sobre gênero. Por isso, muitos estudiosos vêm se dedicando a criar conceitos sobre identidade e gênero que possam ajudar acadêmicos a entender melhor essa temática que vem ganhando destaque ao longo do século XXI.

E com base nesses estudos, esse artigo irá trazer alguns debates sobre as temáticas que foram citadas, abordando alguns conceitos importantes que não podem deixar de serem citados.

Em seu artigo Gisele Thiel Della Cruz (2009) fala que na literatura brasileira contemporânea, a escritora Marilene Felinto vem ganhando destaque dentro da crítica literária, isso devido ao tipo de temática que autora costuma trabalhar em suas obras.

Cruz (2009) ainda diz que Marilene Felinto surgiu no cenário literário na década de 1980 com o seu romance *As mulheres de Tijucoapapo*, na qual autora ganhou o prêmio Jabuti. E isso no auge dos debates feministas e da elaboração de assuntos voltados para o feminino, gênero. E temas como esses, que estão inseridos dentro da obra de Marilene que fazem com que os mais variados críticos tenham um olhar especial para sua obra. De acordo com Dalcastagné (2002) a literatura nos fornece representações da realidade, a literatura feminina é uma literatura marginalizada em relação á uma discursiva antropocêntrica.

Susana Fuck (2002) diz que os discursos da literatura do século XX, surgem de formas alternativas, isso devido à denúncia da opressão da exploração de novas possibilidades, as mulheres têm buscado subverter as representações históricas de sua sexualidade e de seus corpos.

De acordo com Cruz (2009) a produção literária de escritoras brasileiras principalmente contemporâneas, vem se destacando a partir da década de 70 e que a produção literária de mulheres surgiu na contramão do discurso canônico. E com isso, padrões e modelos de

feminidade, comportamento, corpo e sexualidade e foram separados para a construção de uma identidade do sujeito feminino.

E levando em conta esses debates sobre o ser feminino, representado a partir do movimento feminista que passou a surgir a partir dos anos 70 é que os estudos voltados à mulher ganharam forma e passou a se ampliar, e com o decorrer dos anos foi surgindo os estudos de identidade e gênero que dialogam rumo à emancipação da mulher na atualidade. E com base nisso, iremos adentrar na obra *As mulheres de Tijuapapo* de Marile Felinto, com o objetivo de investigar o perfil da personagem Rísia a partir dos estudos feministas, identidade e estudos de gênero.

Debates: Gênero, Identidade e Feminismo

De acordo com Scott (1894) o termo gênero foi utilizado para teorizar a questão da diferença sexual. O termo é utilizado também pelas feministas para salientar as conotações sociais de gênero, em contraste com as conotações físicas de sexo, ou seja, a palavra gênero é utilizada para analisar as diferenças e sexos.

Beauvoir (1980) analisa a problemática feminina de modo a salientar que não existe absolutamente uma essência feminina, responsável pela marginalidade da mulher, existe apenas o que ela chama de situação da mulher. Levando em conta que as mulheres eram impostas de ir à caça ou dedicar-se a trabalhos pesados em função de suas limitações físicas e dos cuidados com o bebê, a mulher foi privada de se afirmar em relação à natureza, como fizeram os homens.

Butler (2003) diz que a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, que não só deflagra os interesses feministas no interior do seu discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política almeja. A crítica feminista deve compreender com a categoria das mulheres o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder pelo intermédio de sua emancipação.

Na década de 1960 as ativistas feministas começaram a reivindicar a sua história, que estabelece heroínas, prova da atuação das mulheres, e também explicações sobre a opressão e inspiração para ação. O feminismo assumiu e criou uma identidade coletiva das mulheres,

indivíduos do sexo feminino que compartilham os mesmos interesses, com o objetivo de igualdade e de conseguirem controle sobre os seus próprios corpos e suas próprias vidas.

De acordo com Alves (1981) e Pintangy (1981) o feminismo busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo seja homem ou mulher, não tenha que se adaptar a modelos hierarquizados, e onde as qualidades “feministas” ou “masculinas”, sejam atributos do ser humano em sua globalidade.

O feminismo pode ser designado como aqueles que pronunciam e lutam pela igualdade dos sexos. Ele denomina-se como um movimento e não um partido, esse movimento agiu através de manifestações públicas, as mulheres agiam em ruas proibidas, agiam graças às pessoas, personalidades, militantes, movimentos e por suas diversas alianças.

Foi na segunda metade do século XX, logo após 1970 que o feminismo luta pela liberação das mulheres e possivelmente pela igualdade na diferença. Foi só a partir desse movimento que as mulheres redescobriram o seu corpo, seu sexo, o prazer, a amizade, e o amor entre mulheres, à homossexualidade um lesbianismo que se afirmar como uma força autônoma e que renova o pensamento do gênero.

Falar em feminismo ou em gênero nos remete aos estudos voltados aos problemas de identidade, pois as teorias dialogam entre si. No que diz respeito ao estudo sobre identidade, Buttter (2003) diz que a teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulher, que não só deflagra os interesses e objetivos feministas no interior do seu próprio discurso, mas constitui o sujeito mesmo em nome de quem a representação política almeja. Para a teoria feminista o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representar a mulher completa ou adequadamente, para com isso promover a sua visibilidade.

De acordo com Buttter (2003) o sexo feminino é, portanto, um sujeito que não é uno, pois a medida entre a relação masculina e feminina não pode ser representado uma economia significativa, em que o masculino constitui um círculo fechado do significante do significado. O feminino nunca é uma marca de sujeito, o feminino não pode ser o “tributo” de um gênero.

Buttter (2003) ainda diz que, a articulação de uma identidade nos termos culturais disponíveis instaura uma definição que exclui previamente o surgimento de noções e conceitos de identidades nas ações politicamente engajadas.

Falar sobre o feminismo e sobre o papel da mulher na sociedade e como aconteceu a sua evolução, nos leva entender o seu processo de fragmentação, nos remete aos estudos relacionados às varia identidades na qual o sujeito pode se configurar. É com base nesses estudos, Hall (2006) diz que a identidade vem mudando e se fragmentando ao longo do tempo, ou seja, o sujeito vem construindo não apenas uma, mas várias identidades, podendo algumas vezes contraditórias e outras não resolvidas. O descentramento do sujeito na modernidade está ligado às identidades que estão sendo fragmentadas, e o que aconteceu na modernidade tardia não foi apenas a desagregação, mas o seu deslocamento.

De acordo com Hall (2006) esses deslocamentos são descritos por uma série de rupturas nos discursos conhecidos como modernos. Com isso, pode-se dizer que a identidade está diretamente ligada ao processo de globalização, tendo em vista que na medida em que a globalização ganha força na sociedade tardia, a identidade acompanha esse processo através dos indivíduos que todos os dias vêm se fragmentando, devido às mudanças que vem acontecendo todos os dias.

A Fragmentação de Rísia

Com base nesse processo de fragmentação que foi apresentado, iremos verificar a personagem em estudo, que apresenta um perfil diferente das mulheres de sua época. A personalidade de Rísia acaba nos remetendo a outras existentes dentro da história, que se destacaram também por sua bravura, como por exemplo, Joana D'ark que assim como a Rísia, desejava ser um homem, deseja ir para guerra defender seu país, que também tinha anseio de sofrer por ter atitudes de mulher, que queria ser reconhecida com a coragem de homem. Além da figura lendária de Joana D'ark, podemos citar também o papel das amazonas dentro da história, elas eram consideradas guerreiras da antiguidade que andavam em lombos de cavalos explorando as terras.

A obra de Marilene Felinto está dividida em 33 capítulos que narra a saída de Rísia de Recife e seu retorno mais a frente à terra natal, o romance acontece em dois tempos: passado e presente. O romance narra as histórias de Rísia em sua infância, suas decepções, a perda do seu grande amor, o romance configura-se como uma escrita estilo de carta.

Segundo Wisnik (1982) a personagem narra suas aventuras em busca de suas origens, de sua família, a sua pobreza e de seu país. A mãe da personagem nasceu em Tijucoapapo cidade fictícia de mulheres guerreiras, inspirada na comunidade histórica Tejucoapapo do século XVII, um levante (feminista) contra os colonizadores europeus.

E com base nos estudos citados agora nos adentraremos na obra de Felinto *As mulheres de Ticopapo* que trás uma personagem dona de uma personalidade forte e marcada por sua fragmentação no decorrer do romance.

No romance é possível evidenciar o desejo que a mulher tinha em querer ocupar o seu lugar, vendo que havia muitos fatores que contribuía para que esse desejo não se concretizasse, muitas vezes acabava por desejar ter nascido um homem: “Em minha loucura eu me desesperava por Deus ter me feito nascer num corpo feminino dizia ela numa sede de igualdade que saía por todos os seus poros desse período renascentista.” (PERROT, 2007, p.32).

Perrot (2007) fala sobre o desejo que a mulher tinha em querer ocupar o seu lugar, vendo que havia muitos fatores que contribuía para que esse desejo não se concretizasse, muitas vezes acabava por desejar ter nascido um homem. O pensamento de Perrot (2007) pode ser evidenciado na fala da personagem Rísia que deseja ter nascido homem para usufruir dos direitos que só os homens tinham como o de ir para guerra, e não apenas de casar, e manter-se submissa, trancada em um silêncio:

Só um homem, um filho e uma casinha branca poderão, se não extinguir, pelo menos domar esse poder em mim. [...] E (vou até falar baixo) esse é o mesmíssimo poder que me torna capaz de virar uma prostituta, uma homossexual, uma louca, uma bêbada, uma bandida, uma marginal. E, não, eu não sou de aguentar a margem da vida. [...] Na margem só ficam os fortes. Sou fraca, fina e frágil. Mas, se eu fosse homem, ou se o permitissem às mulheres, eu iria à guerra. Serei sempre uma voluntária à guerra até que se mate em mim esse poder meu para qualquer coisa do resto que não seja uma mulher casada numa casinha branca. (FELINTO, 2021, p. 20).

A mãe da personagem nasceu em Tijucoapapo cidade fictícia de mulheres guerreiras, inspirada na comunidade histórica Tejucoapapo do século XVII, um levante (feminista) contra os colonizadores europeus. Segundo Rísia a sua mãe não possuía nenhum traço das suas descendentes guerreiras amazonas, partindo do ponto de vista que sua mãe não carregava a bravura das Amazonas, as mulheres que Rísia deseja ser ainda era muito distante da realidade na qual vivia:

Era uma noite, uma vez, minha mãe nasceu no seio de um pântano. Num sertão de lama. Mulheres como minha mãe trazem a sina das que desembestam mundo adentro escanchadas em seus cavalos, amazonas, defendendo-se não se sabe bem de quê, só se sabe que do amor. Só se sabe que do que o amor às fez sofrer. Só se sabe que do que o amor as fez traídas. São amazonas a cavalo vindo fazer marca no Tijucoapapo, lá onde é tudo lamaçal [...] As mulheres de Tijucoapapo: é como fica tão pouco de tudo, e é como fica tão tudo a ponto de ser herança. As mulheres de Tijucoapapo: sou eu com minha sina de lama, eu que saí, bicho da lama, tapuru, onde a praia encontra a lama. As mulheres de Tijucoapapo: sim. Vou. Sou escorregadia. (FELINTO, 2021, p. 71).

Rísia acreditava fazer parte da sina que arrastava as mulheres de sua família ao fracasso, e não das verdadeiras mulheres de Tijucoapapo, pois devido o perfil de sua avó e de sua tataravó que a puxavam a um destino de mulheres oprimidas e fracas, herança essa que vem se repassando de geração em geração:

Só mais tarde eu descobriria que minha avó tinha sido mesmo puta, e que em meu pai tinha ficado, portanto, esse ódio que o fazia um homem não pai, não marido [...] E assim o excluiria de qualquer culpa. A culpa vem de baixo dessas cidades sedimentadas pelas pedras que o vento soprou milhares e milhares de anos. Vem de minha tataravó e se estica a mim via meu pai. (FELINTO, 2021, p. 25).

Rísia fala sobre o seu desejo de ser como as mulheres de Tijucoapapo, mulheres destemidas, dotadas de coragem, que montavam no lombo dos cavalos, mulheres livres. E não aceitava as mulheres representadas pela figura de sua mãe e avó, mas sim de suas descendentes legítimas:

As mulheres de Tijucoapapo, antes que seja tarde. Todas as ideias me remetem às mulheres de Tijucoapapo. [...] Antes que eu me frustre: as mulheres de. Em cor vermelha de muitas cores. Vou. Sim. [...] Todas as ideias, todos os dias, me remetem às mulheres de Tijucoapapo. Num sacolejo, num sopapo de que não adianta mais, não adianta mais. Num estremecimento que, tivesse eu já chegado lá, montaria cavalos e sairia desembestada ao encontro da explicação que talvez esteja no onde a praia encontra a lama, o negro tijuco. Onde vieram essas mulheres assim, a minha herança, mulheres da matéria do tijuco, cabelos grossos arrastando pela crina do cavalo, escanchadas no lombo do bicho sem sela, amazonas. (FELIINTO, 2021, p. 71).

Outra característica da personagem é o seu uso recorrente de palavrões em praticamente todo o enredo, Rísia não liga para os padrões que estamos acostumados, logo ela, que é inserida numa época na qual as mulheres não tinham o direito a se expressa, logo ela que era gaga e por ser assim não se sentia a vontade para expor suas ideias tão revolucionárias, personagem que encontrou na língua estrangeira uma fuga para escrever e dizer o que queria. Rísia não ligava

para os padrões, logo ela, que fazia parte de uma época na qual as mulheres não tinham o direito a se expressar:

Mãe, você me teve, mas eu nunca tive você. Eu quis você, nunca me quis. Mãe, cara de cu. É um pouco para você não entender que canto John Lennon. Quero que as pessoas não me entendam. Vou falar em inglês. [...] *Mother, I sing John Lennon. Father, I sing John Lennon.* [...] Pai, você me deixou, mas eu nunca deixei você, você não precisou de mim. Pai, Filho-da-puta. (FELINTO, 2021, p. 81).

Joan Scott (1895) diz que o feminismo assumiu e criou uma identidade coletiva das mulheres, indivíduos do sexo feminino que compartilham os mesmos interesses, com o objetivo de igualdade e de conseguirem controle sobre os seus próprios corpos e suas próprias vidas. A personagem do romance traz um perfil diferente das mulheres de sua época, Rísia se permitia pensar em algo que as mulheres, de sua época não ousariam como sair com homens sem ter algum compromisso, a personagem se considerava independente financeira, e capaz de relacionar-se, aventurar-se em relacionamentos, que muitas vezes configurava-se como aventuras, e que a faziam repensar seus princípios morais, que segundo ela a mãe não poderia saber:

[...] eu morro de vergonha de que alguém saiba que eu faço isso. [...] (FELINTO, 2021, p. 85). Mas foi nessa cidade de onde saio que me fiz mulher. Saio uma mulher, dessa cidade. Isso não Nego. Mulher- amei homens silenciosos e homens falantes. Amei homens na escuridão da noite. Subi na montanha de homens. E minha mão nunca soube. Era sempre com minha culpa que eu encarava no dia seguinte a uma noite passada num hotel com um homem. Era horrível saber que ontem eu traíra. Ela mal sabia. (FELINTO, 2021, p. 87).

Então, pode-se dizer que São Paulo, proporcionou a Rísia uma nova concepção de relacionamentos ela que carrega o peso da traição do pai com a tia Ilsa e com outras mulheres, e a revolta de ter perdido o seu grande amor Jonas, vem na figura dos homens algo negativo.

Mas às vezes me dá uma raiva, uma revolta tão grande disso que os homens me fizeram, que por pouco eu não mato um deles. Eles esculhambaram comigo. Me dá tanta raiva que eu chamo todos eles de filhos do cão. Filhos do cão. Olhos de boto. À gota serena. E, vou logo avisando, a safadeza existe sim. Existe porque eu, fui eu, foi eu quem descobriu essa desgraça. Eles me forçaram a descobrir. A safadeza existe porque eu a descobri neles com os olhos mais puros de mim, os olhos da manhã de minha vida. Eles esculhambaram comigo. E eles ainda saem por aí dizendo que eu não sou isso, não sou aquilo, não faço isso, não faço aquilo, que eu só me importo com etc. e etc. de mim mesma. Pois eu sou tudo. Eu sou tudo. À gota serena, filhos do cão. (FELINTO, 2021, p. 89).

No decorrer do romance a personagem consegue sua emancipação econômica, ela era a única que trabalhava, mas não podia usufruir nem da comida que colocava dentro de casa, nem podia se quer dormir em paz, sentia-se humilhada pelo os irmãos comiam tudo, sem falar que era constantemente agredida pelo seu pai, isso fez com que ela saísse de casa:

Eu saí de minha casa porque meu salário era o mais alto e meus irmãos ainda não deixavam comida para mim, e o filho-da-puta do meu pai ainda ousava mexer no meu armário e cometer o crime de levantar a mão contra a face que eu nunca lhe ofereci, a minha face. Vou para Tijucoapapo saber por que meu pai gostava tanto de dar em mim. O meu salário era o mais alto de minha casa e minha mãe depositava todas as esperanças em minha pessoa. Eu não aguentei, pois, o sufoco e saí por aqui. cidade de mulheres perdidas como São Paulo, eu me retirei. (FELINTO, 2021, p. 113-114).

Rísia vive as lembranças da sua terra em São Paulo, uma espécie de nostalgia não da vida que tinha com sua família, mas do que viveu lá. A cidade da personagem funciona como uma linha do tempo entre o passado e o futuro. E esse futuro é representado pela sua volta a cidade natal: “Estou indo pintar a revolução” (p. 125). Sua saída de São Paulo se configura como a vitória de voltar à cidade com concepções mais modernas sobre a sua vida e sobre o mundo: “Vou-me embora” (p.121).

A personagem ao retornar a sua cidade natal, em meio a uma guerra que se inicia Tijucoapapo e desce pela BR São Paulo, Rísia não aceita a herança de sofrimento e medo da mãe, então vai à busca do seu caminho, vai à busca das mulheres guerreiras que um dia sonhou ser:

Mamãe, eu cheguei a Tijucoapapo, o lugar que você não honrou. Não vou passar lá por casa. Não posso passar lá por casa. É como você vê – encontrei a guerra. [...] eu vou descer em guerrilha com o bando, vou invadir a BR que liga Tijucoapapo à Avenida Paulista. (FELINTO, p. 173).

O momento do encontro de Rísia com as guerreiras representa o sonho realizado, a evolução da personagem, o encontro da sua verdadeira história, quebra da sina das mulheres de sua família se desfaz quando ela monta em seu cavalo e vai à busca da justiça que tanto almejava:

Então saíram as mulheres. Umas dez. Eu pude vê-las pela janela montando o lombo de cavalos sem sela. Havia mulheres assim, então, a minha herança, mulheres que não fossem minha mãe. Eram umas mulheres de cabelos grossos como cordas arrastando pela crina do cavalo. Eram umas mulheres que eu vira nascer, só podia ser. Só podiam ser. Eram mulheres que não eram minha mãe. Essas mulheres, que não eram minha mãe. [...] Mulheres na defesa da causa justa [...]. Nós vamos, e a bandeira há de ficar. Nós vamos em busca da justiça. [...]É isso que eu quero, mamãe. [...] Eu quero que minha vida tenha um final feliz. (FELINTO, 2021, p. 169-176).

De acordo com Muszkat (1985), mulheres de todos os “tipos” têm reconhecido a desigualdade de suas condições na cultura, se dispuseram conscientes, a lançarem-se em uma luta de libertação psicológica e social questionando padrões antigos. Só a partir da metade do século XX que a mulher consegue encontrar a sua própria fala. E levando em conta a fala de Muskat, pode-se dizer que a personagem foi em encontro do seu eu, foi atrás de suas origens, deixando de ser aquela mulher que carregava a sina do fracasso das mulheres de sua família. E ao fazer isso, se transforma em uma nova mulher dentro do romance, tendo sua identidade transformada.

Considerações Finais

Ao analisarmos *As mulheres de Tijucoapapo*, podemos perceber que a obra nos remete aos temas da atualidade, mesmo depois de sua publicação em 1982 ainda traz questionamentos sobre temas da atualidade como racismo, machismo, agressão contra a mulher. E isso acaba nos remetendo ao ano de 1990 na qual se iniciou a terceira onda do feminismo, e com isso veio a surgir algumas discursões em torno do papel da mulher na sociedade e conseqüentemente a quebra do padrão patriarcal e classicista, dando espaço à mulher, ir à luta pelos seus direitos.

De acordo com Garcia (2015) enfrentamos hoje o problema das contribuições das mulheres na história e isso supõe discutir uma série de questionamentos, entre eles o de formar uma crítica feminista e introduzir modelos históricos e genealógicos alternativos, para dessa forma construir a configuração do genérico que “as mulheres” que almejamos que seja o sujeito e objeto do discurso.

Ao analisar a obra *As mulheres de Tijucoapapo* de Marilene Felinto, é possível notar que mesmo a personagem demonstrando no início do romance um perfil ainda frágil e em construção, no desenrolar do enredo ela vai engatinhando rumo ao empoderamento, pois apesar dos percalços, a sua identidade vai se fragmentando na medida em que ela vai avançando rumo a sua cidade natal.

Ao chegar ao seu destino ela abandona todo o sofrimento que passou: as traições, a sina, a pobreza e o preconceito. E ao encontrar as Amazonas na BR que liga Recife a São Paulo, Rísia vê sua vida transformada, então vê-se diante de sua verdadeira origem.

Com isso pode-se dizer que Rísia é transformada, e sua transformação é representada através de sua nova posição dentro do romance, ao chegar à BR que liga Tijucoapapo a São Paulo, ela acaba deixando de ser a personagem fraca que carrega a sina das mulheres da sua família, ao encontrar as amazonas montadas em seus cavalos Rísia sente-se realizada ao ver suas verdadeiras descendentes e ver-se diante das mulheres que almejava ser, uma guerreira montada em seu cavalo segurando a bandeira de sua libertação rumo ao seu progresso como mulher revolucionária.

REFERÊNCIAS

As mulheres de Tijucoapapo / Marilene Felinto. Prefácio: Beatriz Bracher / Posfácio: Leila Lehnen / Ensaio: João Camillo Penna / Fortuna crítica: Marilena Chaui, José Miguel Wisnik, Ana Cristina Cesar, Viviana Bosi – São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BRANCA, Moreira Alves e PITARANGUT, Jacqueline. **O que é o feminismo** – Editora brasileira, 1991. Primeira edição, 1991. 8. ed., 1991.

BUTLER, Judith P. **Problema de gênero e subversão da identidade**; tradução, Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CRUZ, Gisele Thiel Della. **Narrativa de ficção de Marilene Felinto: a construção do feminino em Rísia e Jaqueline**. Anpuh – XXV simpósio nacional de história – Fortaleza, 2009.

DALCASTAGNÉ, R. **Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea**. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: 2033-77, 2002.

FUNCK, S. B. **O jogo das representações**. In: BRANDÃO, I. e MUZART, Z. L. *Refazendo nós*. Edunisc/Editora Mulheres, Florianópolis, 2003.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo** – São Paulo: Claridade, 2015. 120 p.: il.- (- Saber de tudo)

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pos-modernidade**. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro : DP& A, 2006

LAURETIS, Teresa de. **“A tecnologia do gênero”**. In: Hollanda, H.B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MUSZKAT, Malvina. **Identidade feminina**. Ed. Vozes Ltda. 1985.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres** \ Michele Perrot. (Tradução Ângela M.S Correa). – São Paulo. Contexto 2007.

SCOTT, Joan.W.et.TILLY, Louise, *Les femmes, Le travail et la famille*. Marseille, Rivage, 1987.

WISNIK, José Miguel. **Texto de orelha da primeira edição**. 1982.



A REPRESENTAÇÃO DA TRABALHADORA DOMÉSTICA NA LITERATURA: DA VIOLÊNCIA AO DIREITO À LITERATURA

Vinicius Febraro de OLIVEIRA (UEMS)¹
Melly Fátima Goes SENA (UFMS)²

RESUMO: O presente trabalho objetiva analisar a representação do trabalho doméstico em algumas obras de escritoras brasileiras do Séc. XX e XXI como Eliane Alves Cruz, Conceição Evaristo, Giovana Madalosso e Clarice Lispector. Ao refletir acerca dessa figuração temática explicitamos a modulação na construção literária moderna e contemporânea brasileira, relacionada aos direitos humanos. A partir da proposição de Antônio Candido em seu *Direito à Literatura* em que afirma: “a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis de cultura” (CANDIDO, 2011, p. 193), pensamos a literatura como um meio de reflexão e denúncia das condições de trabalho de mulheres que se dedicam aos serviços domésticos para o ganho pecuniário. Ao deslocar o pensamento de Candido, a hipótese celebra a construção literária do trabalho doméstico com a construção dos direitos de empregadas domésticas na plenária brasileira, refletindo a partir de um passado escravocrata brasileiro até os dias atuais, em um contexto em que a violência, a luta de classes e a luta feminista se inserem nossa pesquisa que perpassará a historicização e a conceitualização do trabalho doméstico na literatura, as lutas feministas pelo trabalho e a violência a partir das proposições, dentre outras, de Arendt (2011), Federici (2019), Perrot (1998), Fraser (2020).

Palavras-chaves: Autoria feminina; Trabalho doméstico; Violência.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the representation of domestic work in some works by Brazilian female writers from the 19th century. XX and XXI as Eliane Alves Cruz, Conceição Evaristo, Giovana Madalosso and Clarice Lispector. When reflecting on this thematic figuration, we explain the modulation in the modern and contemporary Brazilian literary construction, related to human rights. From Antônio

¹ Graduando em Artes Cênicas – Teatro e Dança, UEMS. <https://orcid.org/0000-0002-7763-6950>. E-mail: contatofebraro@gmail.com

² Doutoranda em Linguagens, PPEGEL/UFMS. <https://orcid.org/0000-0002-9544-3036>. E-mail: mellysena@gmail.com

Candido's proposition in his *Right to Literature* in which he states: "the struggle for human rights encompasses the struggle for a state of affairs in which everyone can have access to different levels of culture" (CANDIDO, 2011, p. 193), we think of literature as a means of reflection and denunciation of the working conditions of women who dedicate themselves to domestic services for pecuniary gain. By displacing Candido's thinking, the hypothesis celebrates the literary construction of domestic work with the construction of domestic workers' rights in the Brazilian plenary, reflecting from a Brazilian slave past to the present day, in a context in which violence, class struggle and the feminist struggle are part of our research that will permeate the historicization and conceptualization of domestic work in literature, the feminist struggles for work and violence based on the propositions, among others, of Arendt (2011), Federici (2019), Perrot (1998), Fraser (2020).

Keywords: Female authorship; Housework; Violence.

A literatura cria representações de mundo que, em suas linhas internas, chamam atenção para os problemas da sociedade. A representação da força de trabalho é um desses casos, em nosso caso, o trabalho doméstico. Ainda que careçam de maiores pesquisas nas obras literárias sobre a representação de tal trabalho, as criadas, serviçais, babás, damas de companhias ou qualquer outro signo semântico para descrever essas trabalhadoras estão presentes nas obras literárias, em sua grande maioria, subalternizadas, silenciadas e estereotipadas, alinhando que "não é de se surpreender, portanto, que a doméstica seja normalmente representada, tanto na literatura como nas artes e na mídia, como um sujeito sem uma estória de vida pessoal, espécie de vida auxiliar, dedicada exclusivamente a servir os outros." (Roncador, 2011, p.58)

Deste modo, escolhemos algumas obras cujas trabalhadoras domésticas têm relevância para o enredo da história, sejam enquanto personagens principais, sejam enquanto o foco de divagação da personagem principal, são elas: *Maju de Suíte Tóquio*, escrita por Giovana Madalosso (2020), *Duzu*, escrita por Conceição Evaristo (2016), *Aninha/Aparecida* de Clarice Lispector (1967) e *Eunice de Solitária* (2022), escrita por Eliane Alves Cruz. Todas as obras acima elencadas, além das personagens escolhidos, foram escritos por mulheres, ainda que em um primeiro momento não nos interessa analisar os traços de autoria, a representatividade de quem escreve nos é política, ainda mais devido ao trabalho doméstico ser principalmente feito por mulheres, ainda no estereótipo desse tipo de trabalho ser visto como uma ocupação feminina.

Trocando miúdos sobre o direito à literatura

Com o entendimento de que "a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis de cultura" (CANDIDO, 2011, p.

193), não desassociamos o pensamento intelectual do *direito à literatura* como um direito humano. Ao não desassociar, embricamos o direito humano ao fabular, ao imaginário e a subjetividade, “porque pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (*idem*, p. 174).

A literatura, desse modo, remonta e reconta a barbárie contemporânea, atrelada diretamente à barbárie histórica, que se repete. Por que escolhemos, então, recontar a barbárie? Por que escolhemos, então, quatro autoras? Quatro personagens? A questão nos guiará ao entendermos que, quando falamos da empregada doméstica, não estamos falando de uma personagem que representa uma classe social/racial/econômica, ela representa a sua barbárie individual, com isso, regressamos o direito à literatura ao direito humano: o fabular de uma condição, arquitetando uma possível consciência do seu redor.

Ao repetir uma barbárie, conseguimos recontá-la com outros aspectos. Ao pensarmos a repetição na literatura, nos recorremos ao ano de 1969, onde o diretor, dramaturgo e tradutor Millôr Fernandes, em uma tradução-adaptação de *Antígona*, escreve em seu prólogo que “repetir uma história/ É nossa profissão, e nossa forma de luta./ Assim, vamos contar de novo/ De maneira bem clara/ E eis nossa razão:/ Ainda não acreditamos que no final/ O bem sempre triunfa./ Mas já começamos a crer, emocionados,/ Que, no fim, o mal nem sempre vence.”³.

Repetimos a barbárie, pois, entendemos que ela se posiciona como “uma barbárie ligada ao máximo da civilização.” (p. 172), o marco civilizatório, desse modo, posiciona-se com a capacidade do indivíduo de fabular, de submergir do real para conseguir enxergá-lo. Partindo do pressuposto de que “não há povo e não há homem que possam viver sem ela [literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação.” (p. 176), entendemos a capacidade de fabulação como a capacidade de construção de uma consciência do indivíduo sobre seu entorno, sobre si e sobre a questão da alienação.

O modo de vida no capitalismo

Fraser e Jaeggi, em *Capitalismo em Debate*, p. 46, discutirão “da produção à reprodução” o trabalho doméstico, entendendo que “a reprodução do trabalho assalariado na fábrica

³ Disponível em: https://www.lainsignia.org/2005/junio/cul_011.htm. Acesso em 19/12/2022.

depende e é subsidiada pelo trabalho não pago no ambiente doméstico” (FRASER, N.; JAEGGI, R., p. 146). Desse modo, Fraser entende a discussão de conceitualização do capitalismo, entre muitas coisas, como “as formas de prover, cuidar e interagir que produzem e mantêm os laços sociais” (*idem*, p. 146).

Desse modo, Fraser conceitualiza o Capitalismo, a partir “da produção de mercadoria para a reprodução social”, ao dizer que:

a atividade reprodutiva é absolutamente necessária à existência do trabalho assalariado, à acumulação de mais-valor e ao funcionamento do capitalismo como tal. Afinal, o trabalho assalariado não poderia nem existir nem ser explorado na ausência do trabalho doméstico, da criação das crianças, da formação escolar, do cuidado afetivo e de um conjunto de outras atividades que produzem novas gerações de trabalhadores, repõe, as gerações existentes e mantêm vínculos sociais e compreensões compartilhadas. Assim como a “acumulação original”, portanto, a reprodução social é uma condição de fundo indispensável à possibilidade da produção capitalista. (*idem*, p. 147).

E, à isso, elas chamam de “concepção expandida do capitalismo”, (*idem*, p. 49).

O salariado nasce com o capitalismo, Maria Hildete de Melo (1998) traz em seu texto “*De criadas a trabalhadoras*” um panorama das origens do trabalho doméstico, sendo a partir da expansão da industrialização e a expansão da classe média houve a expansão dos serviços domésticos, no entanto esses serviços não são organizados de forma capitalista, os patrões/patroas devido a não mobilização de capital para a realização das tarefas, mas sim prover de rendas pessoais o capital para tal. Melo afirma que “o trabalho executado pelos empregados domésticos não constitui relação externa de compra e venda de força de trabalho, mas também **modo de vida.**” (Melo, 1998, p. 325), assim os serviços domésticos, como a limpeza, de uma empresa, uma lanchonete difere-se do prestado a uma residência devido a diferenciação desses espaços enquanto capitalistas ou não capitalistas.

Esse modo de vida, enquanto serviços renderam discussões encabeçadas por Safiotti (1979) e Federici (2019) tendo a tônica do trabalho doméstico, sendo que Silvia Federici debate acerca da remuneração da mulher que fica em casa e desenvolve os serviços domésticos em prol da própria família, já Safiotti traz à tona o salariado e a mulher que sai de sua residência para prestar serviços para outra pessoa.

Ambas as pesquisadoras trazem esse panorama do trabalho doméstico ser uma invenção da modernidade, sendo escasso na Europa e já presente na realidade brasileira o seu salariado,

visto o trabalho doméstico ser uma continuidade da escravidão e servidão. A entrada massiva das mulheres no mercado de trabalho de trabalho, principalmente brancas e classe média, permitem essa expansão dos trabalhos domésticos, sendo uma condição *sine qua non* de facilidade para a participação das mulheres nas outras esferas da vida social sendo “a atividade profissional na esfera pública da economia (por oposição ao setor doméstico) é, muitas vezes, tomada como índice de progresso na condição da mulher em direção à igualdade social com o homem” (SAFFIOTI, 1978, p. 10).

O trabalho doméstico torna-se imprescindível para que o direito ao trabalho e as próprias pautas feministas possam realizar-se:

Muitas feministas reconhecem que a oferta e os baixos salários pagos às domésticas permitiram que mulheres de outras classes sociais ingressassem no mercado de trabalho, sem que para isso a organização tradicional da casa se alterasse, ou sem que as responsabilidades da casa saíssem das mãos das mulheres. Além disso, graças às domésticas, a sociedade também não precisou criar meios que diminuíssem os encargos familiares, depois que várias mulheres se profissionalizaram. (Roncador, 2011, p. 57).

Outras questões muito sérias a pensar o campo do trabalho é no que tange essas trabalhadoras e racialização desse trabalho, como já dito, vindos de uma herança escravagista no Brasil, os trabalhos domésticos eram desenvolvidos pelas mulheres negras e mesmo com a abolição da escravatura, a dificuldade do acesso à educação e o preconceito as mantiveram desenvolvendo esses trabalhos, agora remuneradas, e com o advento da luta trabalhista, a conquista de direitos como registro em carteira e outras benesses como férias e décimo terceiro salarial puderam ser legalizados para as mensalistas, mas ainda há a precarização do trabalho com as ditas “diaristas” que desenvolvem seus trabalhos sem vínculos empregatícios e em diversas residências. Apesar da Constituição Brasileira regular em 1988 regularizar os direitos dos trabalhadores, somente em 2012, com a tramitação da PEC 66 – conhecida como a “PEC das Empregadas Domésticas”, elas puderam ter seus direitos colocados no discurso constitucional como garantidos, tirando-as da posição de subalternidade a qual são relegadas.

A partir dessa contextualização do trabalho doméstico em que complexidade do tema pode nos levar a desdobrar em diversas matizes, discorreremos em nosso trabalho pensando sobre representadas nas obras, sendo dois romances e dois contos. Alguns signos nos chamam atenção ao analisar a representação dessas personagens: o quarto e o silêncio.

A Solitária de Eunice e a Suíte de Maju

Eunice e Maju são personagens principais dos romances *Solitária* (2022), escrita por Eliane Alvez Cruz e *Suíte Tóquio* (2020) de Giovana Madalosso respectivamente. *Solitária* narra a história de Eunice e Mabel, mulheres negras que moram em um condomínio de classe média alta, onde desenvolvem trabalhos domésticos. A narrativa que pega fatos que circularam no noticiário brasileiro entre 2020 e 2021 como as denúncias de empregadas domésticas escravizadas e a morte de uma criança ao cair de um prédio para compor a história remetendo a discriminação do negro, a ascensão social através da educação facilitada pela política de cotas e as condições de trabalhos domésticos das mulheres. Já *Suíte Tóquio* narra a partir de dois pontos de vistas, Fernanda, a patroa, e Maju, a babá, um dia em que Fernanda mergulhada em seus problemas pessoais não percebe que Maju sequestra Cora. A partir de seus pontos de vistas, narram os sentimentos em relação uma à outra e suas vidas pessoais.

Os títulos de ambas as obras remetem aos quartos de suas personagens, o quarto de empregada. A obra intitulada “*Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho de empregada.*” (2019) da rapper Preta Rara já nos traz à tona a questão desse ambiente da casa e que aparece nas obras escolhidas com destaque, seja intitulando a obra ou seus capítulos.

Na obra *Solitária*, a partir do título, podemos depreender dois significados semânticos: o sentimento de solidão que abarca essa profissão em meio aos preconceitos da profissão e as celas solitárias em que se caracterizam por isolar o detento de qualquer contato com outros, sendo isolados e discriminados. Outro aspecto da obra, narrada a também a partir do ponto de vista de suas protagonistas mãe e filha são os títulos que abrem os capítulos, em referência as personagens Mabel, a filha que abre a obra, Eunice e ambas denominadas como solitárias. Chama-nos atenção no capítulo dedicado ao ponto de vista de Eunice há uma intertextualidade direta com a obra *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus e o último capítulo das solitárias com os quartos de: empregada, porteiro, hospital e descanso. Perpassando por fases que são importantes na construção narrativa da obra.

No descritivo do quarto, a partir do ponto de vista de Mabel a presença do diminutivo, observado pela narradora, correlaciona-se com a diminuição da própria profissão:

microbanheiro atrás de outra porta branca: um vaso sanitário, um chuveiro que por pouco não estava sobre o vaso e, em frente aos dois, uma pia com um espelho na parede

acima dela. Entre o espelho e a pia, uma prateleira com um pote, um tubo de pasta de dentes e uma escova dentro. Tudo no diminutivo. (CRUZ, 2022, **Posição 14 – edição do Kindle**).

Todo quarto de empregada é próximo à grande lixeira da casa, porque está sempre ao fundo do próprio imóvel. Nós, os "quartinhos", estamos sempre perto dos odores da vida das pessoas que não nos habitam. Perfume francês, patê de fígado de pato, vinho caro, trufas, papel higiênico, absorventes, suor. Quase tudo era deles." (CRUZ, 2022, **Posição 51 – edição do Kindle**).

Ao intitular-se os "quartinhos", as personagens personificam-se enquanto os espaços reservados a elas. O espaço aos fundos, próximo da área de serviço, remetendo-se a terminologias dantes dirigidas na idade média como serviçais, e a senzalas escravagistas. Espaços esses cuja circulação era restrita, espaços pequenos e ligados a área de serviços das casas. Ao remeter aos cheiros e aos diminutivos, a autora rememora a subalternidade da empregada doméstica, cujos cheiros bons de outros e ruins se misturam não dando a possibilidade de identidade aos personagens, a própria profissão.

Em *Suíte Tóquio* a referência ao local é narrada pela Fernanda, patroa de Maju:

Está aqui, já estou assinando a sua carteira de trabalho com um salário de editor de vídeo, porque você é muito mais valiosa pra mim do que um editor de vídeo. Mas Maju era humilde e inocente demais para sonhar além do que Deus ou a patroa lhe oferecia. Tanto que depois que ela aceitou, senti pena dela. Para compensar, transformei aquele quarto de empregada num lugar claro, descolado e dotado de amenidades como tevê e frigo-bar, um quarto que poderia muito bem ser a suíte de um hotel japonês. E por isso, e para me sentir menos escravocrata, batizei o cômodo de Suíte Tóquio. (MADALASSO, 2020, p. 27).

Fernanda, publicitária, ao contratar a Maju para ser Babá de sua filha já deixa explícito a sua visão acerca dela: um objeto que tem o seu valor ao atender seus interesses, nada mais, o ponto de considerar a personagem digna de pena e como recompensa por ela ter a sua vida. Temos a figura de nossa nova "patroa", cujos discursos sobre a pessoa que lhe prestam serviços fingem se alterar, ainda mais com o avanço das leis trabalhistas, a PEC das empregadas domésticas, o avanço das discussões Direitos Humanos, o politicamente correto. E essa nova "patroa", fruto das lutas feministas propõe-se a levar essa falsa "igualdade" a relação patroa-empregada, e que o quarto da empregada adquire uma nova semântica em sua visão: torna-se uma suíte, caricata, porque o discurso dessa "nova patroa" ainda é o mesmo que define as relações desiguais de trabalho capitalista em relação ao seu trabalho realizado, ainda mais quando a personagem afirma sentir pena da personagem.

O ato de dormir na casa dos patrões reforça essa visão da disponibilidade vinte e quatro horas para o patrão, análogo as situações de servidão e geradora de muitas discussões. O quarto delimita os limites das trabalhadoras dentro da casa, é o seu único lugar íntimo, é seu espaço e ao mesmo tempo não lhe pertence.

Quando ter uma empregada que dorme no trabalho passou a ser algo caro e não de muito bom-tom, os corretores de imóveis chamariam esse local da casa de “quarto reversível”, um nome para não chamar o quatinho de quatinho ou do que ele realmente era: um lugar para serviçais, criadas, babás, domésticas, amas, empregadas. Todos esses nomes que deram e dão até hoje a quem é “quase da família”. Um lugar onde estivessem ao alcance do comando de voz, do olhar, ao alcance das mãos... A tempo e hora, vinte e quatro horas por dia. (CRUZ, 2022, **Posição 14 – edição do Kindle**).

No trecho acima destacado, atualiza essas discussões em torno do quarto destinado a empregada, em que o politicamente correto exige a atualização do uso do espaço. A representação desse quarto nas obras *Solitária* e *Suíte Tóquio* traz à tona as discussões sociais, ao destacar as empregadas, ao serem personagens principais das histórias seus discursos são emersos, de uma maneira mais política em *Solitária* em que a questão do racismo ainda compõe o enredo rememorando um passado recente e trazendo à tona que os direitos das mulheres no Brasil, necessita de uma tônica racial.

Os nomes de Aninha, Aparecida e Duzu no olhar do outro

Inicialmente publicada no JB, em 25 de novembro de 1967, a crônica “*A Mineira Calada*” é republicada em “*Clarice Lispector, Todas as crônicas*” (org. Pedro K. Vasquez), no Rio de Janeiro, pela editora Rocco, em 2018, p. 45. Na crônica, somos apresentados a Aninha que, constantemente, pela narradora é chamada de Aparecida. A crônica se desdobrar para uma outra, chamada “*Por detrás da devoção*”, (*idem*, p. 46-50). Nas duas crônicas, a trabalhadora perde seu nome pela fabulação da narradora, retira-se o nome do indivíduo, desse modo, tornando-o criação de quem narra, de quem pode narrar. Ao discutir quem possui o direito de narrar, discutimos o direito humano à literatura, à fabulação.

Aninha é uma mineira calada que trabalha aqui em casa. E, quando fala, vem aquela voz abafada. Raramente fala. Eu, que nunca tive empregada chamada Aparecida, cada vez que vou chamar Aninha, só me ocorre chamar Aparecida. É que ela é uma aparição muda. Um dia de manhã estava arrumando um canto da sala, e eu bordando no outro

canto. De repente – não, não de repente, nada é de repente nela, tudo parece uma continuação do silêncio. Continuando pois o silêncio, veio até a mim a sua voz: “A senhora escreve livros?” Respondi um pouco surpreendida que sim. Ela me perguntou, sem parar de arrumar e sem alterar a voz, se eu podia emprestar-lhe um. Fiquei atrapalhada. Fui franca: disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados. Foi então que, continuando a arrumar, e com voz ainda mais abafada, respondeu: “Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar. (LISPECTOR, 2018, p. 45).

A escolha da personagem por Aparecida – aquela que aparece, que surge, que faz sem ser vista, a voz abafada – na troca de Aninha, nessa fabulação da narradora, se estanca na fabulação da narradora. Pela narradora, escritora de livros “complicados”, permanece o direito à fabulação, pelo contrário, para Aninha, ele não se faz, pois, nem mesmo nome a mesma possui.

Acontece que nunca tive empregada chamada Aparecida, nem nenhuma amiga ou conhecida com esse nome. Um dia distraí-me e sem nem sequer sentir chamei: “Aparecida!” Ela me perguntou sem o menor espanto: “Quem é Aparecida?” Bom, havia chegado a hora de uma explicação que nem era possível. Terminei dizendo: “E não sei por que chamo você de Aparecida.” Ela disse com sua nova voz, ainda um pouco abafada: “É porque eu apareci.” (*idem*, 2018, p. 46).

Embora a explicação não seja dada como válida para a narradora da crônica, Aninha, que havia lido um livro traduzido pela *patroa*, retorna o mesmo e diz: “Acabei de ler. Gostei, mas achei um pouco pueril. Eu gostava era de ler um livro seu.” (*idem*, p. 46). O direito à fabulação, desse modo, não se encontra apenas em narrar-se, mas em, ao ler encontrar esse objeto que reflete o eu, ali, pelo rastro da obra, narrar-se, continuar o livro, esse objeto inacabado.

Duzu ficou com na casa da tal senhora durante muitos anos. Era uma casa grande de muitos quartos. Nos quartos moravam mulheres que Duzu achava bonitas. Gostava de ficar olhando para os rostos delas. Elas passavam muitas coisas no rosto e na boca. Ficavam mais bonitas ainda. Duzu trabalhava muito. Ajudava na lavagem e na passagem da roupa. Era ela também quem fazia a limpeza dos quartos. A senhora tinha explicado a Duzu que batesse nas portas sempre. Batesse forte e esperasse o pode entrar. Um dia Duzu esqueceu e foi entrando. A moça do quarto estava dormindo. Em cima dela dormia um homem. Duzu ficou confusa: por que aquele homem dormia em cima da moça? Saiu devagar, mas antes ficou olhando um pouco os dois. Estava engraçado. Estava bonito. Estava bom de olhar. Então resolveu que nem sempre ia bater nas portas dos quartos. Nem sempre ia esperar o pode entrar. Algumas vezes ia entrar-entrando. E foi no entrar-entrando que Duzu viu várias vezes homens dormindo em cima das mulheres. Homens acordados em cima das mulheres. Homens mexendo em cima das mulheres. Homens trocando de lugar com as mulheres. (EVARISTO, 2016, p. 21).

Em “*Olhos d’água*”, escrito por Conceição Evaristo, publicado em 2016, pela Pallas Editora, o conto “*Duzu-Querença*”, nos apresenta à uma mulher negra, mendiga, na porta de uma igreja. Duzu, sendo narrada, interpreta o mundo e a si pela “margem da sociedade que a

personagem observa o seu entorno e constrói a sua subjetividade” (HERMES, Ernani; UMBACH, Rosani, 2022, p. 16). Tratada feito mercadoria no conto, Duzu possui a ótica das margens, dos escombros e do resto. Em suas “escrevivências”, Evaristo aloca Duzu também ao imaginário, ao contrário de Aninha/Aparecida, feita de secundaríssimo para a narradora. A fabulação de Aninha, em Clarice, se põe restrita ao que se pode, ao que se deve. Para não incomodar, Aninha torna-se Aparecida, aparece, limpa, em silêncio, não fabula, embora, nota o “*pueril*”, busca o que está no além da “*água com açúcar*”.

Foi a cozinheira Jandira, a que é vidente, quem se encarregou de desvendar o mistério. Disse que Nossa Senhora Aparecida estava querendo me ajudar e que me “avisava” desse modo: fazendo-me sem querer chamar pelo seu nome. Mais do que explicar, Jandira aconselhou-me: eu devia acender uma vela para Nossa Senhora Aparecida, ao mesmo tempo em que fazia um pedido. Gostei. Afinal de contas não custava tentar. Perguntei-lhe se ela própria não poderia acender a vela por mim. Respondeu que sim, mas tinha que ser comprada com meu dinheiro. (LISPECTOR, 2018, p. 47-48).

Se a narradora de Clarice, circunda o fato de chamar Aninha de Aparecida e, tenta, por outra trabalhadora doméstica, entender o motivo. Em outro lado, Duzu, narra, fabula, deixa para Querença as memórias de um povo:

E foi no delírio da avó, na forma alucinada de seus últimos dias que ela, Querença, haveria de sempre umedecer seus sonhos para que eles florescessem e se cumprissem vivos e reais. Era preciso reinventar a vida. Encontrar novos caminhos. Não sabia ainda como. Estava estudando, ensinava as crianças menores da favela, participava do grupo de jovens da Associação de Moradores e do Grêmio da Escola. Intuíva que tudo era muito pouco. A luta devia ser maior ainda. Menina Querença tinha treze anos como seu primo Tático que havia ido por aqueles dias. (EVARISTO, 2015, p. 36-37).

Na fabulação, encontramos a memória, o registro do inóspito, do que escapa. O direito à literatura, ligado intimamente ao direito humano, encontra jeitos de um porvir. Concluímos, desse modo, a entender que, pela fabulação a vida “*reiventa-se*”.

Considerações finais

Percebemos, na construção da literatura contemporânea, narrativas e falas que, antes, embora fizessem parte do enredo, agora, compõem além do enredo, se fazem além do papel secundário ou de uma afirmação para outro personagem.

Nos textos que escolhemos, mostramos exemplos dessas composições, entendendo-as como relevantes para o entendimento da literatura contemporânea. Olhar a literatura contemporânea nos leva para olhar aquilo que foi designado como margem, periferia, minoria etc. Consideramos crescente o número de personagens e autores de grupos marginalizados a ganhar espaço na literatura contemporânea, desse modo, escolhemos acompanhar esse movimento na academia, não dissociando uma coisa da outra. Essa pesquisa, ainda em estado inicial, fez, no presente artigo, uma discussão sobre a literatura do século XX e XXI em relação ao trabalho doméstico, percebendo a diferença narrativa nos textos das autoras.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CRUZ, Eliana Alves. **Solitária**. São Paulo: Companhia das Letras: 2022 Edição do Kindle.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Pallas Editora, 2016.

FRASER, Nancy; JAEGGI, Rahel. **Capitalismo em debate: uma conversa na teoria crítica**. Boitempo Editorial, 2020.

HERMES, Ernani Silverio; UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer. À SOMBRA DA COLONIALIDADE: A VIOLÊNCIA EM “THE WELCOME TABLE”, DE ALICE WALKER, E “DUZU-QUERENÇA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO. **Ilha do Desterro**, v. 75, p. 105-132, 2022.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as crônicas**. Brasil, Rocco, 2018.

MADALOSSO, Giovana. **Suíte Tóquio**. Brasil, Todavia, 2020.

MELO, H. P. De criadas a trabalhadoras. **Estudos Feministas**. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, v. 6, n.2, p.323-57, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12011>. Acesso em: 11 dez. 2022.

RONCADOR, Silvia. Criadas no more: notas sobre testemunhos de empregadas domésticas. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S. l.]**, n. 21, p. 55–71, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8929>. Acesso em: 11 dez. 2022.



A ROMANCISTA DO BREJO PARAIBANO: NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE EZILDA MILANEZ BARRETO

Raimundo Mélo NETO SEGUNDO (Universidade Estadual da Paraíba)¹
Marcelo Medeiros da SILVA (Universidade Estadual da Paraíba)²

RESUMO: A história literária, no âmbito nacional ou internacional, erigiu-se a partir de certos mecanismos de poder e de controle que inviabilizaram às mulheres terem as mesmas condições de produção, circulação e recepção que os homens tiveram no campo da produção literária. Mesmo em meio às adversidades e hostilidades do meio, as mulheres escreveram e não foram poucos os gêneros que praticaram. Ainda assim, muitas delas passaram a passos largos em nossa historiografia literária oficial, razão por que ainda não arrefeceram os estudos de resgate e revisionismo histórico em nosso país. Inserindo-se, portanto, dentro dessa perspectiva feminista que visa à redescoberta de autoras em nosso campo literário, este trabalho apresenta os dados preliminares de uma pesquisa, em nível de doutorado, sobre a vida e obra de Ezilda Milanez Barreto, escritora paraibana, e a construção de personagens femininas em sua ficção. Para este momento, vamos nos ater, no entanto, apenas à apresentação de dados biográficos e a considerações gerais sobre sua ficção. Para tanto, além de nos determos em fontes primárias a que tivemos acesso a partir da colaboração de familiares da referida escritora, vamos revisitar o que alguns poucos estudos já pontuaram acerca de D. Ezilda, como era comumente conhecida. Com isso, trazemos contribuições para o alargamento da fortuna crítica sobre a escritora, para os estudos sobre mulher e literatura e, especialmente, para as reflexões acerca da produção literária de autoria feminina na Paraíba, campo de pesquisa ainda a ser descortinado.

¹ Doutorando do Programa de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, Mestre em Formação de Professores pela Universidade Estadual da Paraíba (2021), Campina Grande/Brasil. <https://orcid.org/0000-0002-9387-3470>. raimundo.segundo@yahoo.com.br.

² Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2011), Mestre em Linguagem e Ensino pela Universidade Federal de Campina Grande (2006). Programa de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB, Campina Grande, <https://orcid.org/0000-0003-1055-910X>. marcelomedeiros_silva@yahoo.com.br.

Palavras-chaves: Literatura de Autoria Feminina; Resgate; Literatura Paraibana; Ezilda Milanez Barreto.

ABSTRACT: Literary history, at the national or international level, was built from certain mechanisms of power and control that made it impossible for women to have the same conditions of production, circulation and reception that men had in the field of literary production. Even in the midst of the adversities and hostilities of the environment, women wrote and there were many genres that they practiced. Even so, many of them made great strides in our official literary historiography, which is why studies of rescue and historical revisionism in our country have not cooled down yet. Inserting itself, therefore, within this feminist perspective that aims at the rediscovery of authors in our literary field, this work presents the preliminary data of a research, at doctoral level, on the life and work of Ezilda Milanez Barreto, a writer from Paraíba, and the construction of female characters in her fiction. For this moment, however, we will stick to the presentation of biographical data and general considerations about his fiction. To do so, in addition to dwelling on primary sources that we had access to from the collaboration of the aforementioned writer's relatives, we are going to revisit what a few studies have already pointed out about D. Ezilda, as she was commonly known. With this, we bring contributions to the broadening of the critical fortune about the writer, to the studies on women and literature and, especially, to the reflections on the literary production of female authorship in Paraíba, a field of research still to be unveiled.

Keywords: Literature by Female Authors; Rescue; Literature from Paraíba; Ezilda Milanez Barreto.

Introdução

A história literária, seja no âmbito nacional, seja no âmbito internacional, erigiu-se a partir de certos mecanismos de controle que inviabilizaram que mulheres tivessem as mesmas condições de produção, circulação e recepção que os homens tiveram. Apesar dessa política que ensejou o silenciamento da produção literária de autoria feminina, as mulheres, mesmo em meio a condições adversas e a hostilidades do meio, escreveram. Nesse cenário, acentuadamente patriarcal, a literatura se constituiu como um direito exclusivo dos homens diante dos quais as mulheres só podiam figurar como objeto de representação e/ou leitoras. De acordo com Schmidt (1995, p. 184), “tal qual Deus Pai que criou o mundo e o nomeou pelo poder do Verbo, o artista sempre foi visto em um papel análogo ao papel divino sendo, portanto, considerado o progenitor de seu texto, um patriarca estético”. Por isso, frente a essa “ordem natural”, a criação literária foi tomada como uma prerrogativa apenas masculina.

Como afirma Telles (2015, p. 409), “a conquista do território da escrita, da carreira das letras, foi longa e difícil para as mulheres”, razão por que ainda permanecem importantes os estudos cujo escopo é justamente investigar a trajetória feminina no universo da escrita a fim de identificar-lhes não apenas as obras e temas, mas também compreender as estratégias de que

as mulheres-escritoras se valeram para ascenderem ao universo da escrita em um tempo e em uma época em que o lugar da mulher era o espaço do lar e seu único destino era casar-se e tornar-se esposa recatada e mãe prestimosa.

A não valorização dos escritos produzidos por mulheres acarretou o desconhecimento de toda uma produção que, em virtude, especialmente, de preconceitos de gênero, foi mantida esquecida quando não se perdeu nas areias do tempo em virtude das condições desfavoráveis de circulação e arquivamento. Por isso, os estudos de resgate e revisão constituem um campo de pesquisa que ainda não se arrefeceu em nosso país e têm descortinado autoras e obras marginalizadas pela cultura patriarcal hegemônica. No caso da Paraíba, esses estudos nem sequer foram, devidamente, iniciados. Apesar de trabalhos muito pontuais, ainda há uma lacuna quanto ao conhecimento mais sistemático da produção literária paraibana de autoria feminina, sobretudo, aquela escrita por mulheres oitocentistas.

Diante desse vazio, procurando contribuir para um maior conhecimento acerca da literatura de autoria feminina na Paraíba, temos tomado como objeto de estudo de pesquisa vinculada ao Programa de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba a obra da escritora Ezilda Milanez Barreto a fim de refletir acerca do papel da mulher como escritora no cenário paraibano em décadas anteriores ao nosso século, momento em que as condições de produção, circulação e recepção eram mais restritas às mulheres do que hoje, apesar das dificuldades com que elas ainda se deparam no mercado editorial. Além disso, o estudo de tal autora e de sua obra, com ênfase na representação das personagens femininas em sua ficção, poderá trazer resultados significativos para o campo dos trabalhos voltados para a relação Mulher e Literatura.

Como primeiros passos desse resgate, o presente trabalho deter-se-á na apresentação de aspectos biográficos acerca de Ezilda Milanez Barreto, tendo em vista a escassez de informações sobre a referida escritora ou mesmo a existência de lacunas ou equívocos nas informações já existentes. Tal escassez, assim como lacunas e equívocos, acaba sendo um traço comum acerca de muitas outras mulheres-escritoras de tempos pretéritos, uma vez que “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” e, em consequência disso, não lhes foi dado poder para gozar de espaço na narrativa histórica tradicional, já que na “cena pública – a política, a guerra – [as mulheres] aparecem pouco” (PERROT, 2005, p. 33). Por isso, nos estudos de resgate e revisão, o acesso a dados de natureza biográfica é importante, em especial, porque se pode fazer algumas

reparações acerca do que foi afirmado a respeito da autora ou de sua obra. Entretanto, apesar de estas notas serem biográficas, em um ou outro momento, tecemos considerações acerca da produção de Ezilda Milanez Barreto seja sobre a sua ficção, seja sobre os artigos que escreveu em periódicos paraibanos.

Ezilda Milanez Barreto: a romancista do brejo paraibano

FIGURA 1 – Foto de Ezilda Milanez Barreto



Fonte: Acervo da família Barreto

Romancista, cronista, preceptora de muitas gerações, mestra e educadora, Ezilda Milanez Barreto é filha de Maria Milanez Dantas e Joaquim Ferreira Dantas. Nasceu na Paraíba em 29 de fevereiro de 1898 e faleceu, na cidade de Areia – PB, em 19 de janeiro de 1986, lugar em que morou a maior parte de sua vida e onde se encontra sepultada. Entretanto, se não dúvidas sobre o dia certo de seu nascimento nem do seu falecimento, o mesmo não acontece quanto ao ano de seu nascimento e cidade de origem. De acordo com os estudos realizados por Campos Júnior (2015) e Silveira (2020), guiando-se por informações presentes no *Dicionário de Literatura da Paraíba* (1994), organizado por Idelette Muzart Fonseca dos Santos, Ezilda Milanez Barreto teria nascido em 1898, na cidade de Guarabira.

No entanto, em uma entrevista realizada por nós com a senhora Aliança Barreto, enteada da escritora (filha do Sr. João Barreto, esposo da autora), no dia 15 de abril de 2022, Ezilda Barreto nasceu no dia 29 de fevereiro, na cidade de Serra Redonda, no ano de 1902, até então, distrito de Ingá – PB. Estas informações foram ratificadas pelos dados constantes no diploma de normalista da escritora a que tivemos acesso na ocasião e que a habilita como professora em 1927.

De posse do diploma, Ezilda Milanez Dantas mudou-se para a cidade de Areia, PB, passando a trabalhar no Grupo Escolar Álvaro Machado e a participar ativamente das obras beneficentes locais, como muitas mulheres com instrução que atuaram socialmente em obras de caridades porque eram atividades que ainda estavam associadas às artes de cuidar, o que era tido como próprio do feminino. Inicialmente, ela atuou em um albergue da cidade mantido pela paróquia de Nossa Senhora da Conceição sob as orientações do, até então, padre Ruy Barreira Vieira, que, influenciador da vida social, é descrito como o “prognóstico do povo” em artigo publicado por Ezilda Milanez no jornal “O Areiense” em 18 de maio de 1980. Posteriormente, ela atua no asilo Casa São Francisco (CSF), local criado por seu esposo (a pedido dela) e mantido pela família Barreto até o fim de sua vida, conforme nos relatou a senhora Aliança Barreto, durante a entrevista realizada em 15 de abril de 2021.

Casada com o senhor João Barreto, respeitado comerciante local, além dos cinco filhos, frutos do primeiro matrimônio do esposo, Ezilda Milanez Dantas – nome de solteira – herda também o sobrenome “Barreto”, passando a assinar Ezilda Milanez Barreto. Com o casamento, Dona Ezilda, forma de tratamento dado a ela pela população local, o que demonstra o respeito e o lugar ocupado por ela na sociedade areiense, começa uma nova fase da sua vida. Além do magistério, assume o comando de uma família, desempenhando os papéis de dona de casa e mãe.

A sua estreia no mundo ficcional se deu com o lançamento do livro *E a luz brilhará nas trevas* (1940), pela Livraria Santo Antônio. Essa obra é o primeiro achado significativo de nossa pesquisa, tendo em vista que, em virtude de ter sido publicada em gráfica local e possivelmente com tiragem pequena, ela não é de fácil acesso. E só foi possível chegar até ela a partir da colaboração da família da escritora. No prólogo dessa obra, a autora nos relata:

O primeiro sonho de minha vida de moça foi escrever um livro. Mas, como? Onde ir buscar conhecimento para tamanha presteza? Somente a afoiteza poderia levar-me a um caminho tão incerto. E, como foi e será sempre ela que levará os homens às grandes realizações, lancei-me nos seus braços [...] (BARRETO, 1940, p. 4).

Talvez, por estar inserida em uma sociedade tradicional em que a mulher tinha sua voz quase sempre cerceada, a autora se coloca numa posição de modéstia, numa atitude análoga à de muitas outras mulheres que ousaram escrever em tempos idos. Conforme Muzart (1990, p. 65), “Nos prefácios femininos, transparece o peso da “culpa” (?) e o medo de ser repudiada, ou de ser ignorada, compondo um estranho jogo” que decorre numa falsa humildade e/ou

modéstia, como observamos no prólogo desta obra. Nesse sentido, Ezilda Milanez Barreto continua apresentando seu livro como “trôpego, medroso, cheio de defeitos, para enfrentar os dessecadores de ideias, os críticos da terra”, contudo, afirma que, apesar de ser ficção, tem um pouco dela “no espírito de seus personagens”, por isso, pede aos seus leitores que o deixem passar. Essa postura de assumir abertamente um pouco de si na ficção também nos mostra perspicácia de reconhecer que transita por um ambiente hostil à presença feminina e, ainda assim, pede licença para passar porque deseja firmar-se como escritora.

De traços moralizantes, a narrativa d’*E a luz brilhará nas trevas* (1940) tem como tema central o adultério cometido pela personagem principal Edna e o sexo fora do casamento é tratado como o elemento corruptor da moral e dos bons costumes, expondo valores morais que ameaçam a família tradicional. Seu final termina por justificar a conservação dos padrões éticos e sociais e valoriza os dogmas cristãos de religiosidade, presentes até mesmo na capa do livro: um farol iluminando a escuridão do mar, mas que lembra também uma torre de uma catedral gótica, emitindo um fecho de luz sobre o breu, onde a fé (luz) é “a força que ratificou [as] veredas tão tortuosas, a providência que nivelou os altos e baixos que pontilhavam aquelas trajetórias [dos personagens].” (LIMA *apud* BARRETO, 1940, p. 10).

Outrossim, *E a luz brilhará nas trevas* é apresentado aos leitores pelo Pe. Francisco Lima, historiador e mestre, e, sendo ele, uma pessoa reconhecida na intelectualidade paraibana do início do século XX, contribuiu sobremaneira para a acolhida da obra no universo intelectual e literário paraibano. Sobre esse aspecto, isto é, a necessidade de uma chancela masculina para a produção literária feminina, Faedrich (2022, p. 106) afirma que, neste período, “para expressar e divulgar sua produção literária e ultrapassar o domínio privado para transitar no domínio público, as mulheres estavam sujeitas à autoridade e ao monopólio do reconhecimento circunscrito ao gênero masculino”. Logo, os prefácios funcionam como espaço de interlocução com esses leitores cuja opinião crítica poderia suplantar muito talento nascente.

Por isso, o discurso de outrem (neste caso de um homem escritor) deve ser visto como uma estratégia de inserção em um espaço de exclusão. Essa primeira obra de Ezilda Milanez é bem recebida pela crítica e ganha menção honrosa da comissão julgadora do *Prêmio Literário Augusto dos Anjos*. Esse reconhecimento, de certa forma, a encorajou a seguir escrevendo, conforme vemos na contracapa d’*A luz brilhará nas trevas* (1940) a partir do anúncio do seu próximo romance: *O meu mundo é assim*. Entretanto, esta narrativa anunciada na ocasião, por

razões desconhecidas, só veio a ser publicada em 1983 pela editora *Soma* de São Paulo, tornando-se, portanto, sua última obra, como veremos mais à frente.

Passados vinte e um anos de sua estreia como romancista, Ezilda Milanez Barreto publica, em 1961, seu segundo livro, *À Sombra da gameleira*, que se tornaria sua produção mais famosa entre leitores locais, como Amaury Vasconcellos, que diz ser este o romance que sempre sonhou escrever, mas assume que “Faltou-[l]he] ‘engenho e arte’ [e] sobrou [em D. Ezilda] a decisão e proficiência” (VASCONCELOS *apud* BARRETO, 1983, p. 8) de fazê-lo. Nele, a autora traz para a ficção a célebre personagem histórica: Carlota Lúcia de Brito. Uma viúva, forasteira, que, vindo do sertão pernambucano, chega à cidade de Areia e entra para a posteridade como a mentora do assassinato do Dr. Trajano Alímpio de Holanda Chacon Cavalcanti, político influente e chefe do Partido Conservador local. Dona de si e do seu destino, Carlota é apontada pela sociedade areiense como uma ameaça à moral por viver em concubinato com Joaquim José dos Santos Leal (Chefe do Partido Liberal), opositor dos Conservadores. Convidada a se retirar da cidade por ser um mal exemplo, não se dobra às ordens recebidas, enfrenta os opositores, manda matar o chefe local (Dr. Chacon) e termina por destruir duas famílias tradicionais da cidade: os Chacon e os Santos Leal.

Desse modo, baseado em fatos reais, o romance *À Sombra da Gameleira* (1961), de Ezilda Milanez Barreto, traz uma protagonista que destoa dos códigos morais e comportamentais do seu tempo. Através dessa personagem feminina, além de registrar a memória local, Dona Ezilda também dá visibilidade às mulheres que muitas vezes foram silenciadas pela história e nos mostra que Carlota serve, portanto, de porta-voz aos novos tempos. Sendo assim, sem romper com as estruturas ideológicas da sociedade, já que estava apenas relatando um fato histórico, termina denunciando a condição da mulher dentro da sociedade em que vivia, “um ser oprimido por uma sociedade cujos parâmetros são ditados e guiados pelo olhar, pela voz e pelos desejos masculinos” (SILVA, 2016, p. 44).

Esta posição de escrever sobre as condições de subordinação das mulheres dentro das relações sociais do Brasil ganha evidência no seu terceiro romance: *Nos arcanos do Império*. Nesta obra, publicada em 1981, a autora, além de retratar dados históricos, como os bastidores da festa da abolição da escravatura no Brasil com a assinatura, pela princesa Isabel, da Lei Nº 3.353, de 13 de maio de 1888 (Lei Áurea), no Rio de Janeiro (Corte), também dá maior evidência às mulheres em várias camadas sociais. Da capa ao corpo do livro, a ferida da escravidão é

exposta e há uma espécie de denúncia sobre a “exploração feita a negros, que eram considerados mercadorias, que eram ‘descartados’ quando não servissem mais para o usufruto dos brancos.” (SILVEIRA e FREITAS, 2020, pp. 111 - 112).

Nesta obra, a personagem central é Rosemarie du Moran (branca, rica, com voz e dona de si), que, depois dos estudos na Europa, volta para o castelo de *Moran* no Rio de Janeiro, habitado por seu pai que vive rodeado de escravos, às vésperas da abolição da escravatura, e resolve alterar a ordem das coisas ali estabelecidas. Todavia, no decorrer da história, será transformada pelos acontecimentos históricos (abolição da escravatura), pelas revelações da verdadeira história de sua família e, principalmente, pelo casamento, destino natural das mulheres da época. Sendo assim, é engolida pelo modelo patriarcal e se curvará diante dos homens. Apesar desse final mais uma vez moralizante e edificante, a autora traz para o palco de discussão as mudanças que se impõem no segundo Império brasileiro e terminam por influenciar os comportamentos de toda uma época, principalmente, das mulheres (brancas e negras) que inevitavelmente terão contatos com novas realidades e verão suas representações sociais alteradas.

Passados dois anos, a escritora lançou o livro *O meu mundo é assim*, em 1983, que viria a ser sua última publicação. Este é um tempo considerado curto em sua trajetória de escritora. Entre seu primeiro romance e o segundo, foram 21 anos; do segundo para o terceiro, foram 20 anos e, entre este e a quarta obra, apenas dois anos. Contudo, *O meu mundo é assim* já havia sido anunciado na contracapa de *E a luz brilhará nas trevas* (1940) e, por razões desconhecidas, não veio a lume à época.

Conforme nos relatou a senhora Aliança Barreto, para publicar seus dois últimos livros, Ezilda Milanez Barreto teve o apoio do sobrinho João Milanez, filho de sua irmã Ângela, que ocupava a função de delegado na cidade São Paulo. Por isso, as obras saíram pelas editoras *IBREX* e *Soma*, ambas da cidade de São Paulo. Sem o apoio do sobrinho, possivelmente, estas últimas obras teriam ficado na penumbra das gavetas de guardados como muitos outros escritos de outras tantas mulheres que não tiveram a possibilidade de serem publicadas.

O meu mundo é assim foi publicado pela editora *Soma*, de São Paulo, em 1983, e é o livro, dentro do conjunto da obra desta autora, que tem a temática mais acintosa à moral e aos bons costumes locais. O enredo dessa obra é ambientado na cidade de Guarabira, lugar que a escritora considerava sua terra natal, embora os documentos a que tivemos acesso com a família digam

que ela é natural de Ingá – PB. Nesse seu último romance, a autora narra uma história de amor que abalou a cidade de Guarabira. A personagem central Juliana, movida pelo afeto, abandona a casa, o marido e os filhos e foge com o grande amor da juventude. Essa atitude da protagonista põe em xeque a reputação da família tradicional, pois, ao dar vazão ao sentimento amoroso, em detrimento aos laços familiares, torna-se uma mulher transviada e uma mãe desnaturada. À primeira vista, o que seria uma obra transgressora, por retratar uma mulher que vive em “pecado” (em mancebia), ganha seu cunho moralizador quando no final da narrativa a personagem, ao ver-se viúva, livre do passado, casa-se com seu grande amor e é redimida socialmente. Nesse sentido, a autora estaria mais uma vez tratando o casamento como uma instituição regeneradora para o sexo feminino e mantenedora da moral e dos bons costumes, contudo, no discurso presente na narrativa, o casamento sem amor, por interesses sociais, é posto em xeque.

A autora, como em suas obras anteriores, usa de subterfúgios para denunciar os desmandos éticos-sociais vivenciados pelas mulheres, dentro do patriarcado, que eram obrigadas a seguirem normas e se calarem diante de suas condições de subalternidades. Há uma cena no romance que entrelaça a questão racial entre mulheres brancas e negras que, vista pela ótica da interseccionalidade³, nos mostra o quão cruel foi para as mulheres negras os sistemas escravocratas e patriarcais.

A personagem Mãe Benta, uma velha negra, se encontra vivendo numa casa em ruínas, cuidando do ex-patrão (Júlio Fernandes) que está cego e louco. Nessas condições de abandono, ambos são visitados por Juliana (Liana), filha de Júlio Fernandes, que por sua vez foi criada por Mãe Benta. Ao entrar na cozinha, Liana se depara com a velha negra sentada e a enxerga apenas um “farrapo de vida na pessoa dessa criatura que, outrora, fora a própria vida da cozinha, a companheira dos bons tempos, a serva fiel e dedicada nas vicissitudes dos maus tempos.” (BARRETO, 1983, p. 148). Diante da cena, a personagem se emociona, reflete sobre sua vida a partir do que olha, mas não faz nada para mudar a situação daquela mulher negra que outrora foi sua cuidadora. Para Liana, que estava ali apenas de passagem, aquele mundo não lhe pertencia mais, enquanto a negra Mãe Benta era parte integrante da ruína, era uma estrutura

³ A interseccionalidade é uma ferramenta analítica que possibilita a reflexão sobre as diferentes desigualdades sociais. Em vez de ver as pessoas como uma massa homogênea e indiferenciada de indivíduos, ela fornece estrutura para explicar como categorias de raça, classe, gênero, idade, estatuto de cidadania, entre outras, posicionam as pessoas de maneira diferente no mundo. Normalmente é usada para refletir sobre as condições sociais das mulheres negras em suas posições de raça e gênero.

decadente do humano duas vezes: abandonada por todos socialmente e um farrapo de vida em sua condição de mulher que não tinha mais serventia.

Nesse sentido, a autora denuncia o abandono das pessoas negras depois da abolição da escravidão, pelo sistema social, que no contexto da obra está retratado naquela mulher negra que deixa de ser útil e vira um estorvo social que precisa ser descartada, varrida para longe dos olhos da sociedade branca e elitista. Nisto, podemos dizer que há, na escritora Ezilda Milanez Barreto, um engajamento de cidadã que, consciente e preocupada com as questões sociais das mulheres, desenha a situação reflexiva para que a condição feminina seja analisada a partir dos contextos históricos, dentre eles, a condição das mulheres negras escravizadas que, mesmo depois da abolição da escravidão, continuaram presas às engrenagens dos sistemas sociais.

Além dessas quatro obras de ficção, ainda integram o acervo de Ezilda Milanez Barreto artigos para os jornais *O Século* (década de 1940) e *O Areense* (décadas de 1970 e 1980) em que se nota o mesmo tom moralizante e edificante presente em suas obras ficcionais, notabilizando os diálogos que estabelecia, enquanto mulher-escritora, com o universo religioso e o meio social em que estava inserida. A título de exemplificação, podemos trazer o artigo *O Caminho da Fraternidade*, no qual diz que os homens pecadores “a troco da salvação” têm que imitar Jesus Cristo, carregando sua cruz, como se isto fosse o destino natural do ser humano, para despertar a compaixão entre os seres, pois, se não houver sofredores, não haverá também compassividade entre as pessoas. Nesse sentido, destaca a mulher que é julgada socialmente por infringir determinadas regras sociais e ético-religiosas como sendo “à pecadora [...] à espera de uma palavra de gesto amigo que a conforte e salve, mesmo no ambiente em que vive por força das circunstâncias e do destino”, ou seja, uma “mulher pecadora” (neste caso uma prostituta) deve ser acolhida em suas fraquezas, ser vista com os olhos de cristo, de compaixão, e não julgada apenas a partir dos atos praticados, mas, sobretudo pelo olhar fraterno que a todos acolhem e lhes garantam direitos.

Assim, a autora destaca a fraternidade como o único caminho para as pessoas, pois, em sua opinião, uma criança faminta não tem seu problema resolvido com um pedaço de pão, mas por ações efetivas de “Direitos humanos” básicos que lhe assegurem não continuar vítima das “doenças crônicas” geradas pelas relações sociais de desigualdade. Além disso, defende que não se deve julgar as pessoas pelos “erros” cometidos, mas, sim, respeitá-las tendo em vista o princípio da dignidade humana. Com isto, D. Ezilda apresenta uma posição que se assemelha com

aquela que já está presente em sua ficção e que valoriza a transgressão sempre que os códigos comportamentais e morais se configurassem como injustos.

Ademais, por ter sido uma das pioneiras a publicar livros no estado da Paraíba (a primeira no brejo paraibano), Ezilda Milanez Barreto, além de escrever, em meio a um cenário, predominantemente masculino, também ocupou um espaço importante como mulher e precursora tanto na arte ficcional, quanto na defesa das minorias sociais paraibanas (negros e mulheres), assumindo, portanto, uma postura política. Em sua trajetória, desenvolveu diversos serviços sociais como as ações filantrópicas em prol dos idosos e, principalmente, a realização dos cursos de corte e costura destinados às mulheres, que objetivaram qualificar a mão-de-obra local feminina e ampliar a vida social das mulheres na cidade de Areia. Tais ensinamentos foram perpetuados entre as gerações futuras, contribuindo, sobremaneira, para o desenvolvimento da economia local e o sustento de muitas famílias da região.

Ezilda Milanez Barreto faleceu em sua residência na Rua da Gameleira nº 581, na cidade de Areia, PB, em 19 de janeiro de 1986, e encontra-se sepultada no lado direito do cruzeiro, na entrada do cemitério São Miguel da mesma cidade, onde repousa à sombra de uma frondosa aroeira, sua última morada.

Considerações finais

Nossas investigações buscam, através do estudo da obra de Ezilda Milanez Barreto, resgatar e revisar, a partir da perspectiva crítica feminista, uma tradição literária de autoria feminina na Paraíba a fim de trazer à lume as predecessoras paraibanas, posição social que as mulheres-escritoras de tempos idos tentaram ocupar, apesar do temor “de que por não pode[rem] criar, de que, por não poder[em] tornar-se ela[s] própria[s] predecessora[s], o ato de escrever a[s] isolasse ou a[s] destruísse [...]” (CAMPOS, 1992, p. 120). Ao procedermos assim, ensejamos não apenas conhecer tais predecessoras, dentre as quais se insere Ezilda Milanez Barreto, mas também criar condições de acesso às obras que produziram e, assim, promover o contato dessas obras e autoras com os leitores e leitoras do tempo presente.

Gostaríamos, pois, de reiterar que Ezilda Milanez Barreto, ao lado de muitas outras escritoras paraibanas do início do século XX, como Ignez Mariz e Anayde Beiriz, deve ser vista não isoladamente, mas dentro de um rol de pioneiras no campo das Letras paraibanas, cujas

obras nasceram dentro de uma sociedade que passava por mudanças socioculturais bastante significativas, sobretudo no que tange à condição feminina.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Ezilda Milanez. *E a luz brilhará nas trevas*. Areia: Livraria Santo Antônio, 1940.

BARRETO, Ezilda Milanez. *À sombra da gameleira*. Areia: 1961.

BARRETO, Ezilda Milanez. *Nos arcanos do império*. São Paulo: IBREX, 1981.

BARRETO, Ezilda Milanez. *O meu mundo é assim*. São Paulo: Editora Soma, 1983.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard). p. 111-125.

CAMPOS JUNIOR, José de Souza. “À Sombra da gameleira”: literatura contemporânea e os rumos da produção feminina na Paraíba. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, p. 239. 2015.

Edições avulsas do jornal O Areiense, entre 1979 e 1982 (nº. 1 a nº. 44).

FAEDRICH, Anna. *Escritoras silenciadas: Narcisa Amália, Julia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres*. Rio de Janeiro: Macabéa, 2022.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Artimanhas nas entrelinhas: Leitura do paratexto de escritoras do século XIX*. In: V Encontro Nacional da ANPOLL, GT "A Mulher na Literatura". Recife, 1990. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17202/15776>>. Acesso em setembro de 2022.

PERROT, Michele. *As Mulheres e os silêncios da História*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos (Org.). *Dicionário Literário da Paraíba*. João Pessoa: Editora A união, 1994.

SCHMIDT, Rita. *Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina*. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (orgs.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora Universitária/ UFRGS, 1995. .p. 182-189. (Coleção Ensaios CPG – Letras, n. 3).

SILVA, Aurení Maria da. *Anayde Beiriz: mulher moderna numa Paraíba antiga*. In: Revista de Ciências Humanas, Viçosa, v. 16, n. 1, p. 117-135, jan./jun. 2016.

SILVA, Marcelo Medeiros. *Letras e silêncios: a literatura de autoria Feminina na Paraíba*. Muitas Vozes, Ponta Grossa, v. 7, n.2, p. 355-374, 2018.

SILVEIRA, Ana Patrícia Frederico. *Ficção curta de autoria feminina paraibana: análise da casa, do corpo e do patriarcado em quatro luas*. Tese (Doutorado em Letras) pela Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 221. 2020.

SILVEIRA, Ana Patrícia Frederico, FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. *Nos arcanos do império, racismo e escrita de autoria feminina no romance de Ezilda Barreto* / In: Interdisciplinar, São Cristóvão, UFS, v. 34, jul-dez, p. 101-118, 2020.

TELLES, Norma. *Escritoras, escritas, escrituras*. In: DEL PRIORI, Mary (org.) *História das mulheres no Brasil*. Ed. 3. São Paulo: Contexto, 2015, p. 401-442.



A TERRA NEGRA (2017) DE CRISTIANE SOBRAL: AUTORIA FEMININA NEGRA NAS POÉTICAS DO PRAZER

Francisca Georgiana do Nascimento PINHO (UFC)¹

RESUMO: *Terra negra* (2017), da escritora Cristiane Sobral, é composta por uma mútua relação, de índole sensual, entre erotismo e negritude. Ao que se pode inferir, o contexto da obra poética é marcada por debates emergentes e insurgentes sobre as questões de raça, gênero, diáspora, sexualidade, corpo e erotismo; sem sobreposições. Nesse intercruzamento, este trabalho objetiva apresentar o discurso erótico enquanto crucial na demanda de luta e ativismo negro por mulheres. A mulher negra carrega historicamente as nuances de ser desejada precisamente como desfrute sexual. Por isso, justifica-se essa discussão com a necessidade de repensar as possibilidades de instauração do erótico por mulheres negras a fim de que seja reestabelecido uma organização autêntica dos seus prazeres, desejos e afetos sem que haja brechas para armadilhas dos estereótipos de sexualização e das memórias escravistas dos corpos negros. A pesquisa é fundamentada em Beatriz Nascimento (2015), Luiza Lobo (1993), Audre Lorde (2019), bell hooks (2019), Patricia Collins (2019) entre outras, pelos pensamentos engajados, interdisciplinares e de refinamento ímpar entre racismo e sexismo. Nos poemas de Cristiane Sobral, quem delimita os espaços e ordena a dinâmica dos jogos de poder que estruturam a sociedade e as relações afetivo-sexuais é o feminino, uma mulher negra.

Palavras-chaves: Erotismo, corpos negros, autoria negra, Cristiane Sobral.

ABSTRACT: *Terra negra* (2017), by the writer Cristiane Sobral, is composed of a mutual relationship, of a sensual nature, between eroticism and blackness. As can be inferred, the context of the poetic work is marked by emerging and insurgent debates on issues of race, gender, diaspora, sexuality, body and eroticism; no overlays. In this intercrossing, this work aims to present the erotic discourse as crucial in the

¹ Mestranda em Letras, com área de concentração em Literatura Comparada, pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Ceará - UFC. Bolsista FUNCAP - Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Atualmente, pesquisa sobre a expressão do erotismo em textos literários de autoria feminina negra. E-mail: georgianapinho1@gmail.com.

demand for black struggle and activism by women. The black woman historically carries the nuances of being desired precisely as sexual enjoyment. Therefore, this discussion is justified by the need to rethink the possibilities of establishing the erotic by black women in order to reestablish an authentic organization of their pleasures, desires and affections without there being gaps for traps of sexualization stereotypes and slave memories of black bodies. The research is based on Lélia Gonzalez (2019), Beatriz Nascimento (2015), Luiza Lobo (1993), Audre Lorde (2019), bell hooks (2019), Patricia Collins (2019) among others, for their engaged, interdisciplinary and unique refinement between racism and sexism.

Keywords: Eroticism, black poetry, authorship black, Cristiane Sobral.

INTRODUÇÃO

A poesia negro-brasileira estabeleceu um processo constante de publicação formal e aprofundamento temático, que sintoniza os movimentos antirracistas na medida que desenvolve autenticidades literárias individualizadas, mas que reflete um coletivo. Não surpreende então que as primeiras considerações sobre o erotismo na poesia negro-brasileira estivessem associadas à ascensão de uma sexualidade livre e não reprodutiva, bem como ao imaginário de uma aristocracia em declínio. Isso pode ser corroborado nos poemas eróticos esporádicos nas obras de Luiz Gama, Cruz e Sousa, no século XIX; Solano Trindade é quem inicialmente se destaca no século XX. A partir dos anos 1970, é que surgem textos eróticos, também esporádicos, em obras individuais e coletivas. Em 20 volumes de poesia da série Cadernos Negros é que o viés erótico encontra amparo editorial (CUTI, 2017).

Diferente da década de 1970, quando tudo indicava recomeços, os anos 1980 se inicia com a fatalidade de que há um começo já dado, independente das vontades, das escolhas ou dos desejos de cada um. E, em matéria de erotismo, isso significa um voto de compromisso entre o sexo e o perigo. Se a temática sexual aparece esporadicamente na ficção brasileira, é mais sugerida do que afirmada, ou em outros termos, “a sexualização enfática do mundo e da experiência humana que constitui o cerne da literatura erótica raramente encontra vias de expressão” (MORAES, 2008, p. 406).

Quando encontra, a expressão do desejo sexual ocorre na literatura de modo predominantemente unilateral, ou seja, as mulheres encontram-se representadas como apenas um objeto de posse e desfrute de homens escritores. A quantidade de mulheres com obras eróticas publicadas e reconhecidas é menor que a de homens, o que torna possível afirmar que a literatura erótica é um terreno essencialmente falocêntrico.

Na autoria feminina negra, o mercado racial aponta tanto para uma escassez no cânone literário em questão de autoria quanto em uma supressão de profundidade nas representações à uma grande parcela das personagens femininas negras. São mulheres reduzidas ao corpo, hipersexualizada. Essa representação justifica-se pela “doxa patriarcal herdada dos tempos coloniais” que inscreve a figura da mulher negra presente no imaginário masculino brasileiro enquanto lasciva e sedutora e a “repassa à ficção e à poesia de inúmeros autores” (DUARTE, 2009, p. 63).

Normalmente, na autoria masculina os corpos de mulheres e o retrato da sua sexualidade são estanques; objetifica-se o corpo feminino e rouba-lhe o prazer em uma ação egoísta. É a partir daí que mulheres buscaram justamente estabelecer uma descrição confessa dos desejos a fim de que reconfigure uma sexualidade feminina não mais à serviço do masculino. Na autoria feminina negra há em grau maior a compreensão do corpo (negro) e o tratamento do desejo é passível de disputas, de opressões, de inversão, do lugar de fala que se constitui como um espaço de resistência (OLIVEIRA, 2018).

Dentre um conjunto de possibilidades interpretativas, a investida de Cristiane Sobral está ligada a conscientização e a criação de imagens corpóreas-sexuais que decorrem também de um processo de reestruturação, permuta e cumplicidade, direcionando a uma leitura política e transcendente do desejo, prazer e afeto. Sobral foi a primeira atriz negra a se formar em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, em 1998. Dada essa gênese e por ato simbólico, no mesmo ano estreia com a peça *Uma boneca no lixo*, um monólogo cênico-musical que discute o mito da democracia racial. Na literatura, sua composição estética surge nos anos 2000 em um dos principais veículos de divulgação da escrita afro-brasileira, os Cadernos Negros. A poeta carioca radicada em Brasília procura elevar, através do teatro e da literatura, a visibilidade da população negra ainda ofuscada por um padrão eurocêntrico que não reflete a realidade multiétnica.

Em entrevista concedida à revista *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, da pós-graduação em literatura da Universidade de Brasília, Cristiane Sobral comenta sobre a relevância de se situar poeta negra dentro do campo literário, e que essa demarcação “negra” não configura um rótulo. Para a poeta, “em um país racista, quem não se afirma não existe” (FREDERICO; MOLLO; DUTRA, 2017, p. 256) e acrescenta que a literatura afro-brasileira precisa ser afirmada

uma vez que as personagens negras e os temas apresentados raramente revelam a subjetividade, a complexidade, os conflitos para além dos estereótipos do escravismo.

Em *Terra negra*, sua quinta publicação em poesia, publicado pela Editora Malê em 2017, propõe o fortalecimento da identidade e da autoestima dos afrodescendentes no Brasil, o último a abolir formalmente o trabalho escravo e hoje possuidor do segundo contingente de população negra do mundo, ficando atrás apenas da Nigéria. Nessa obra poética, Cristiane Sobral experimenta a estética, os paradoxos da existência, as subjetividades, os feminismos, a ancestralidade, a história. Articula questões de gênero, etnicidade, dramas cotidianos da juventude negra e periférica, e racismo. Tudo isso experienciado primeiro no próprio corpo. Com mais de 10 anos de carreira literária, propõe um embate civilizatório quando se insere na poesia pelo viés do erotismo. Nesse viés, ela representa uma transformação para si e para os outros corpos negros vindouros.

O caráter erótico é instituído na representação da mulher negra enquanto detentora da enunciação acerca do seu desejo, prazer, sensações e afetos. O erotismo na poesia de Sobral sinaliza a urgência de considerar as expressões do erótico e seus correlatos como parte do processo emancipatório, resultando na constituição de um espaço próprio, uma “terra negra”, em que o desejo venha se manifestar em toda a sua plenitude (SAMYN, 2019).

O viés erótico apresenta-se como o fio condutor e expressivo para a centralização e redefinição corpórea-sexual da mulher negra. Essa organização emergente revela ainda um interesse em contribuir com um novo discurso literário, dentro e fora dos espaços acadêmicos, sobre o ativismo negro, pois sua poesia oferece elementos que refletem a história e a política somado a uma perspectiva emancipatória. A face erótica pela qual Cristiane Sobral se reveste é, conforme Borges (2010, p. 02), “uma defesa do próprio erotismo, como atividade de significação e subjetividade humana”.

Assim, o presente trabalho sai em defesa do discurso erótico enquanto crucial na demanda de luta e ativismo negro por mulheres. A mulher negra carrega historicamente as nuances de ser desejada precisamente como desfrute sexual. Por isso, justifica-se essa discussão com a necessidade de repensar as possibilidades de instauração do erótico por mulheres negras a fim de que seja reestabelecido uma organização autêntica dos seus prazeres, desejos e afetos sem que haja brechas para armadilhas dos estereótipos de sexualização e das memórias escravistas dos corpos negros.

A TERRA NEGRA, DE CRISTIANE SOBRAL

A proposição erótica de Sobral remete a uma necessidade de descolonizar legados, conotações e vocabulários racistas e sexistas. Isso pelo fato de sua poesia inscrever a mulher negra com densidade, humana e sensível. Essas atribuições através do prazer corporal das mulheres negras são significativas porque abrem um caminho frutífero para a instauração do desejo negro na literatura (BEAL, 2021). Por meio de uma linguagem enegrecida, Sobral apresenta o poder de um erotismo singular capaz de cicatrizar corpos que são obrigadas a lidar com estereótipos e preconceitos. Em seus poemas é predominante corpos femininos e negros que são donos de si para então traçar a memória ancestral de outros modos de saber e de sentir. No poema *Quem sou eu* é notório essa renúncia de estereótipos sexuais. Segue o poema abaixo:

Se me chamam exótica
 Não respondo
 aos apelos de: Hei mulata!
 Meu aparelho de surdez
 que eu nem uso
 está com defeito
 [...]

 Morena? Sei que não sou
 Ouvi linda? Rainha?
 Sim
 Essa sou eu
 Bela como todas as mulheres
 que se querem belas
 Amo ser quem sou

Se me chamam negra
 estou aqui!
 Com toda a negritude do meu ser
 desfilo com alegria o meu pretume
 exibindo pra quem quiser ver
 na delícia de ser o que sou
 (SOBRAL, 2017, p. 62)

O eu lírico feminino condena o exotismo que é normalmente atribuído ao seu corpo por ser negro, precisamente a atração por mulheres mulatas. Também condena o termo “morena” pelo fato de ser um termo muitas vezes usado para não ofender alguém negro, além de ser um termo utilizado como forma de apaziguamento na descendência de africanos. Os últimos versos apontam a concretização de uma autoafirmação e de exaltação da pele, do “pretume”.

Sobral constrói uma ação em cadeia no poema. Essa ação é marcada por adjetivos que tenta estereotipar a mulher negra, mas que são ignorados firmemente e com certo sarcasmo. Ao contrário, há um reforço de uma autodeterminação enquanto negra. A interpretação de si encontra-se em uma nova perspectiva, não se abalando por insistências pejorativas que tentam (des)qualificá-la. É uma mulher que tem tanto domínio sobre as percepções sobre seu corpo e de si mesma enquanto mulher e negra que segue refutando o olhar do outro e, ao final, se afirmar uma “delícia” no que se é: negra.

A construção do eu-negra e da identidade feminina, e a relação com a estereotipação é abordada nesse poema a partir de um processo contemporaneamente denominado de empoderamento. Segundo Berth (2019, p. 86), “o processo de fortalecimento da autoestima e estratégias conscientes de desenvolvimento das relações consigo mesmo faz parte de um processo ativo de empoderamento”. A autora também pontua que esse processo para as mulheres negras é constantemente uma questão de sobrevivência; um exercício diário. Voltando ao poema, ao estabelecer uma constância de fortalecimento e reinvenção de si mesma enquanto mulher e negra, há a alegria em desfilar com o próprio pretume e reconhecer-se como alguém desejável.

Sobral também flerta com as possibilidades de recompor o corpo negro, manipulando a imagem desejada ou buscando uma nova imagem desvinculada de imagens já existentes. É notável esse flerte no poema *Negra pintura*:

Minha mulher é a mais linda nos seus ais
Rainha
Não liga pra inveja da vizinha
Minha negra Deolinda é demais

Amo
Seus crespos, seus tons, suas curvas
Seus seios se encaixam em mim como luvas
Minha musa é tão dela, isso me encanta
(SOBRAL, 2017, p. 29)

Aqui, a nudez não é a protagonista dos versos; a percepção do olhar masculino sobre a mulher negra nua sim. A força da imagem corporal feminina construída pelo eu-lírico masculino vem do todo, com cada traço corporal ressignificado positivamente. No entanto, é inevitável não admirar a imagem de um corpo, nu, negro, que ostenta um cabelo crespo, tons e curvas. A nudez ou a insinuação através do corpo nu, características do erotismo, estão marcados no poema. O

fato de ser um homem que a reconhece como rainha, musa e a mais linda é a primazia de um embalo íntimo entre homem e mulher negra.

Esse embalo é marcado pela cumplicidade conforme o fato dela ser tão dela ainda que em par masculino. O poema aponta um erotismo subjetivo, quase confessional e que traz ao mesmo tempo o corpo negro como elemento performativo, ressignificado, compartilhado e íntegro. Em Sobral, os poemas constroem novas imagens dos corpos negros femininos através da sensorialidade do corpo como, por exemplo, o olhar. Dessa forma, o erotismo da poeta está alicerçado ao modo de construção da linguagem poética, com usos de recursos melódicos e visuais. Em seus versos, as representações do desejo ultrapassam os limites da sexualidade em sentido estrito.

Quando Sobral se propõe a estabelecer novos parâmetros de compressão acerca do corpo negro e feminino e sua relação com o erotismo faz isso repensando as instâncias de legitimação na literatura. Refletir sobre a beleza, a estética e os atributos físicos dos negros configura um exercício de relevância para a compreensão das projeções imagéticas coletivas sobre a sexualidade da mulher negra e sua relação com seus iguais. Tais aspectos são elementos que provocam e insinuam as construções das relações de erotismo e a erotização dos corpos, que quando racializados são relacionados com lascívia e desejos puramente sexuais (SANTOS, 2014). No poema *Resistência*, Sobral aponta estratégias femininas de enfrentamento ao racismo:

Amanhã, estaremos vivas
Com as unhas pintadas de vermelho
Os lábios rubros beijando nossos pretos em praça pública
Com prazer
Protestando contra a violência
Que reine a resiliência
Porque vamos encher a terra com nossos filhos
Até que cesse o choro
Pelos outros filhos, assassinados.

Seremos as loucas que sabem sorrir
As bruxas que sabem brotar diante do mal
Mulheres inteiras que sabem gozar
Sabem gostar da vida
(SOBRAL, 2017, p. 73)

O poema inicia com o primeiro verso demarcando a vivência de um tempo futuro para as mulheres negras e seus parceiros; não uma expectativa ou anseio, mas uma afirmação. Vermelho nas unhas pintadas e nos lábios é uma manifestação, um protesto aberto e declarado de que o

vermelho em corpos negros não será de sangue derramado. Além de que as mulheres negras de unhas feitas estão prontas para arranhar as bases coloniais. Outra manifestação declarada, senão o mais alto de excitação dos versos, é o casal de amantes negros trocando beijos em praça pública e “com prazer”. O poema faz uma referência a uma campanha do Jornal do Movimento Negro de 1991 intitulada “Reaja à violência racial: beije sua preta em praça pública”. Esses dois protestos “contra a violência”, que é cotidiana, unem vozes negras feminina e masculina em torno do sexual. O beijo é uma representação da convocação de Eros, e assim o desejo ou o tesão entre mulher negra e seu “preto” inverte o estado em que a morte responde ao chamando de tantos outros sujeitos negros.

Ainda na primeira estrofe, há a proclamação de que “reine a resiliência”, e importante compreendermos que esta resiliência não é se adaptar a uma situação adversa, mas de resistir à opressão por questão de raça. Essa proclamação vem acompanhada da ideia de multiplicar-se e de “encher a terra” conforme anunciado por Deus à Adão e Eva. No entanto, esse potencial de maternidade e paternidade dos amantes não acontece para populacionar a terra e servir a divindade cristã. Ao contrário, é um potencial de enaltecer o gozo sagrado. A fecundidade da mulher negra é, de certo modo, enaltificada e os ventos negros parirão pelo filhos de outras mulheres negras, mas também por si mesmas como forma de liberdade das próprias escolhas.

O adjetivo “louca” no primeiro verso da estrofe seguinte não é usado como um autorreconhecimento de desestabilidade mental, mas como o modo como os outros veem uma mulher negra por saber sorrir. Pela questão racial e histórica, se espera que as mulheres negras estejam em um constante estado de luta e de banzo pelas perdas irreparáveis dos filhos, irmãos, maridos, e se ela sorri para o mundo mesmo diante das adversidade passa a ser vista desse modo: louca; a mulher negra é vista sem sensatez e discernimento da realidade em que está inserida por apresentar um modo de resistir ou de reerguer à opressão do racismo, no caso desse poema sistêmico dada os filhos das outras terem sido assassinados; o racismo sistêmico, tão presente no contexto brasileiro, normalmente mata jovens negros com o discurso de combate à “guerra às drogas”.

O fato de as mulheres serem “inteiras” e que “sabem gozar” é uma afronta social. O verbo saber é usado para indicar de essas mulheres nunca desconhecera o prazer ou o desejo sexual, mas foram impossibilitadas de vivenciar isso de modo autodeterminado. As mulheres sabem sorrir, enfrentar o mal, ser inteiras, gozar e gostar da vida. Esses mesmos últimos versos entoam

então, para quem o lê, que as mulheres negras “sabem” vivenciar o erótico. Em uma visão panorâmica, o poema nos aponta a resistência, expressa no próprio título, possível através do prazer sexual entre negros. Por si mesmos hoje, pelos ancestrais e pelos que virão.

Em *Erotismo e identidade*, Luiza Lobo (1993, p. 194) sugere a transgressão da norma e o abandono das armadilhas que mimetizam o passado, e sugere categoricamente “os descaminhos de uma voz consciente, angustiante e angustiada” que empreenda uma aventura ousada na busca de novas significações que reflita um sujeito negro em forte ebulição. Abordar a afirmação de identidade cultural e a denúncia da exploração dos oprimidos constituíram por muito tempo a temática da poesia revolucionária de mulheres e homens negros escritores. A professora de literatura comparada argumenta em defesa de novos horizontes a partir de uma análise crítica sobre a negritude e sua relação com a literatura.

A investida poética no erotismo por mulheres negras escritoras indica uma intensa movimentação de conscientização da necessidade de ruptura dos paradigmas repressores que as cercam. Ao ousar vivenciarem o desejo, o prazer e os afetos, instauram uma via de construção identitária, além de um redimensionamento das relações raciais. Essa ousadia justifica-se, conforme Lobo (1993, p. 189), pelo fato de que as mulheres negras “têm maior dificuldade de afirmação social, mas no plano do imaginário, literalmente, têm buscado uma posição radical para a busca de sua identidade, onde ousam mais porque já sofreram mais”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao enquadrar o corpo feminino negro como sujeito da experiência corporizada e reivindicar uma sexualidade livre da fetichização do colonizador, Cristiane Sobral e Lubi Prates atravessam a complexa rede da construção de uma representatividade identitária, para atingir um potencial anárquico na reconfiguração de um corpo fragmentado, deslocado e múltiplo, que se nega enquanto estrutura organizada e completa, para ser força e pulsão (DINIZ, 2021). Sobral carnaliza o desejo negro à poesia, fazendo com que o leitor se depare não somente com a palavra erótica escrita. Mas uma vida negra revelada, tornando o imbricamento entre erotismo e peles negras um guia, um instrumento de vida.

Em um contexto de debates insurgentes sobre as questões de raça, gênero, classe, sexualidade e a relação com a África, a literatura negra de Cristiane Sobral se caracteriza como uma poética fecunda por articular o corpo negro na literatura pelo viés do erotismo. Os versos

de Cristiane Sobral reestruturam o olhar para as mulheres negras. Isso porque sua poesia toma posse enquanto resgata o sentido de um corpo que precisa ser (re)simbolizado para além das várias cargas de estereótipos sobre o corpo e a sexualidade de sujeitos negras e negros. Audre Lorde diz que “nossos desejos são intrínsecos, mas os controles são externos” (LORDE, 2020, p. 31). Nesta perspectiva, a investida de Sobral possibilita que o sujeito se recrie e delimite a si mesmo.

No que se refere à autoria feminina negra, encontra-se envolvida na percepção de que o corpo negro e as suas relações com o prazer tornam-se um substrato consistente para se constituir novos mecanismos de resistência. Essa percepção instaura um projeto próprio e alternativo de reestruturação social, política, estética e, sobretudo, afetivo-erótica. De maneira expressiva e fecunda, mulheres negras escritoras constroem literariamente um corpo feminino negro que recusa ser instrumento passivo do gozo alheio para erguer, ainda que processualmente, a bandeira da liberdade, de afirmação, de uma vontade própria e festiva.

REFERÊNCIAS

BORGES, Luciana. Poéticas da cor/eróticas de resistência: o corpo na poesia erótica de escritoras negras brasileiras. **Revista Letra Magna**, v. 16, n. 26, 2020. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/magna/issue/view/163>. Acesso em: 10 ago. 2022.

CUTI (Luiz Silva). Literatura erótica e identidade negra. In: **Atas do III simpósio internacional de literatura negra ibero-americana** [Livro eletrônico], MACHADO, R. V. (org.). Curitiba: UFPR/SCHLA, 2017.

DUARTE, E de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p. 63-78, 17 dez. 2009.

FREDERICO, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. “Quem não se afirma não existe”: entrevista com Cristiane Sobral. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** [online]. 2017, n. 51. Acesso em: 17 nov. 2022, p. 254-258. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-40185114>>. ISSN 2316-4018. <https://doi.org/10.1590/2316-40185114>.

LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução: Stephanie Borges. 1.ed.; 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. Título original: Sister Outsider.

OLIVEIRA, J. G. de. Transgressão e autorrepresentação na poesia erótica brasileira de autoria feminina. **Revista landa**, v. 6, n. 2, p. 83-98, Fev. 2018. Disponível em: <<https://revistalanda.ufsc.br/vol-6-n2-2018/>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

SAMYN, Henrique Marques. Erotismo e representação do corpo negro em Terra negra, de Cristiane Sobral. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, [S.l.], v. 26, n. 48, p. 672-687, jan. 2020. ISSN 2446-6905. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/42336>>. Acesso em: 15 out. 2022. DOI: <https://doi.org/10.12957/matraga.2019.42336>.

SOBRAL, Cristiane. **Terra negra**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.



ANNE PERRIER E A POESIA DE EXPRESSÃO FRANCESA NA SUIÇA

Paola Karyne Azevedo JOCHIMSEN (Universidade de Coimbra)¹

RESUMO: A poetisa suíça Anne Perrier hesitou por alguns anos entre a vocação musical e a poética até decidir por prosseguir na carreira literária. Ela publicou seus primeiros poemas na revista genebrina *Lettres* entre 1943 e 1947 em um período que abrange a Segunda Guerra Mundial e o Pós-Guerra. Seu primeiro livro de poemas publicado foi *Selon la nuit* (1952), seguido de *Pour un vitrai*, (1955), *Le voyage* (1958), *Le temps est mort* (1967), *Lettres perdues* (1971), *Le livre d'Ophélie*, (1979), *La voie nomade* (1986), *Les noms de l'arbre* (1989) e *L'unique jardin* (1999). Alguns de seus poemas se intercalam entre as temáticas da dualidade do ser e do mundo, viagens e descobertas, a vida e a morte, o luto e o desespero. Neste trabalho analisaremos os poemas do *Le livre d'Ophélie*, no qual a personagem shakespeariana Ofélia agora é vista agora como protagonista. Esta coletânea de poemas se desenvolve em uma cadência musical que nos lembra uma sinfonia entre a vida e a morte, porém apesar da beleza que se segue ao longo das páginas, não há como impedir o desfecho final trágico. Anne Perrier foi uma das primeiras mulheres a obter no século XX, em um ambiente dominado por homens, o reconhecimento de seus versos fora das fronteiras helvéticas. Ela foi agraciada com o Grand Prix National de la Poésie concedido pelo Ministério da Cultura francês em 2012. Apesar do reconhecimento tardio, ela segue até hoje como única mulher a obter tal honraria.

Palavras-chaves: Anne Perrier; Poesia; Suíça; Poesia feminina; *Le livre d'Ophélie*.

ABSTRACT: The Swiss poet Anne Perrier hesitated for some years between her musical and poetic vocations before deciding to pursue a literary career. She published her first poems in the Geneva magazine *Lettres* between 1943 and 1947 in a period spanning World War II and the post-war period. Her first published book of poems was *Selon la nuit* (1952), followed by *Pour un vitrai*, (1955), *Le voyage*, (1958), *Le temps est mort* (1967), *Lettres perdues* (1971), *Le livre d'Ophélie*, (1979), *La voie nomade* (1986), *Les noms de l'arbre* (1989), and *L'unique jardin* (1999). Some of his poems are interspersed between the themes of duality of being and the world, travel and discovery, life and death, mourning and despair. In this paper we will analyze the poems from *Le livre d'Ophélie*, in which the Shakespearean character Ophelia is now seen as the protagonist. This collection of poems develops in a musical cadence

¹ Doutoramento em Filosofia. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC). E-mail: paolakajo@gmail.com.

that reminds us of a symphony between life and death, but despite the beauty that follows throughout the pages, there is no way to prevent the final tragic outcome. Anne Perrier was one of the first women in the 20th century, in a male-dominated environment, to have her verses recognized outside of Switzerland's borders. She was awarded the Grand Prix National de la Poésie granted by the French Ministry of Culture in 2012. Despite the late recognition, she remains to this day the only woman to obtain such an honor.

Keywords: Anne Perrier; Poetry; Switzerland; Women's poetry; Le livre d'Ophélie.

Introdução

A Suíça em toda a sua complexidade cultural, identitária e linguística que perpassam os conflitos nacionais, por vezes tende a se afastar e por que não dizer, se isolar do mundo francófono. As polêmicas que envolvem parte desses conflitos são bastante complexas para serem abordadas com profundidade neste texto. Aqui estamos interessados em nos acercar especificamente da poesia de autoria feminina.

Para que isso seja possível, vamos dar pinceladas iniciais sobre a origem da poesia na Suíça *romande* ou de expressão francesa, passando pelos principais poetas e poetisas para chegarmos então à análise da coletânea de poemas *Le livre d'Ophélie* (1979) de Anne Perrier. Esta poetisa proveniente do Cantão de Vaud teve seu reconhecimento tanto em sua terra natal como fora das fronteiras helvéticas. No decorrer deste artigo quando fizermos alusão a poesia suíça, estamos nos referindo especificamente as regiões que abrangem produção escrita em francês e não o país como todo.

A história da poesia suíça remonta ao século XVI e está diretamente ligada a Reforma Protestante e porque não dizer a uma literatura de exílio. Esta época foi marcada pelo surgimento de movimentos que contestavam os abusos e erros cometidos pela Igreja Católica. A publicação das 95 teses² (1517) de Martinho Lutero, questionamentos que instigavam os teólogos da época sobre o tema das indulgências (perdão ou absolvição dos pecados dado pelos clérigos da Igreja), foi o estopim para que mudanças ocorressem na instituição católica. O Concílio de Trento (1545-1563) surgiu com o objetivo de reafirmar os dogmas da igreja e combater aqueles que se opusessem a esses ideais.

² *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum.*

A antiga Confederação Suíça³ era um lugar que conseguia equilibrar as divergências entre católicos e protestantes. Essa característica peculiar em meio a uma guerra religiosa tornou o território helvético no local preferencial para líderes religiosos ou aqueles que ousassem contrariar a doutrina predominante. Algumas cidades como Basiléia, Genebra, Lausanne e Zurique eram escolhidas como locais seguros para aqueles vistos como transgressores. Neste embate religioso temos a figura do francês João Calvino, que assim como Martinho Lutero ficou insatisfeito com as práticas teológicas da Igreja Católica, ele encontrou em Genebra refúgio para professar suas ideias e sua fé.

Na guerra religiosa que se desenrolou por muitos anos no continente europeu, a Confederação Suíça era o território mais aberto aos ideais protestantes. Tanto que a produção poética que se desenvolveu nesse período ficou dividida em dois tipos de produção: uma católica e outra protestante. De acordo com Olivier Pot (2015) a poesia católica estava ligada aos moldes do humanismo europeu enquanto a poesia protestante tinha o desejo de se associar mais diretamente aos fiéis e ao seu culto assegurando assim a promoção de uma língua vulgar em detrimento ao latim.

Alors que la littérature catholique se fonde dans la moule de l'humanisme européen, la Réforme suscite l'éclosion, en terre romande, d'une littérature originale et homogène, le désir d'associer plus directement les fidèles au culte assurant la promotion de la langue « vulgaire » [...] au détriment à la foi du latin et des patois franco-provençaux. (POT, 2015, p. 102)⁴

A partir do século XVIII o pastor protestante Philippe Bridel começou a escrever poemas que tinham como temas recorrentes os Alpes e o amor a Suíça sobressaindo-se a identidade cantonal. Ele é considerado o primeiro poeta vaudense e contribuiu bastante para o desenvolvimento de uma identidade nacional suíça.

No século XIX surgiu a necessidade de criação de uma poesia nacional, que fosse além do princípio da imitação da poesia francesa, ou seja, uma *poésie helvétique*. Os autores suíços tinham a necessidade de se expressarem em francês, publicar versos e se posicionar como poetas

³ O modelo constituído de cantões independentes permaneceu até 1798, quando as tropas napoleônicas invadiram o território e o anexara a República Francesa.

⁴ Enquanto a literatura católica se fundiu no molde do humanismo europeu, a Reforma deu origem a uma literatura original e homogênea na Suíça francófona, com o desejo de associar os fiéis mais diretamente ao culto garantindo a promoção da língua "vulgar" [...] em detrimento do latim e da *patois* franco-provençal. (Nossa tradução)

suíços sem que as instituições literárias, notadamente parisienses, exercessem um papel de destaque para isso.

Se levarmos em consideração o fato da França metropolitana (ainda) ser o centro da francofonia, é possível afirmar que a poesia da Suíça *romande* aparentemente atingiu elevados patamares se comparada a outros gêneros literários provenientes da região, que tiveram menor aceitação e reconhecimento fora do país. No século XX, o cenário da poesia helvética tem nomes destacados como Blaise Cendrars, Charles Albert Cingria, Charles Ferdinand Ramuz, Phillipe Jaccottet, Maurice Chappaz, entre outros nomes que despontavam em um ambiente notadamente dominado por representantes masculinos.

Isso não significa que as mulheres não tiveram relevância na construção de uma poesia suíça. Ainda no século XIX temos a figura de Alice de Chambrier (1861-1882), seus poemas abordavam o sentido da vida e a oposição entre a vida real e a ideal. Devido a uma morte precoce, a maior parte de sua obra foi descoberta postumamente.

No século XX eclodem inúmeras figuras femininas na poesia suíça, entre as quais merecem reconhecimento Mousse Boulanger, Denise Mützenberg e sua irmã gêmea Claire Krähenbühl, Pierrette Micheloud e Jose-Flore Tappy. No entanto, entre as poetisas *romandes*, Anne Perrier é sem dúvida a mais conhecida fora das fronteiras helvéticas. A poetisa surgiu no contexto do pós-guerra e foi até hoje a única mulher agraciada pelo *Grand Prix national de la poésie française*⁵ (2012).

Anne Perrier: A voz feminina da poesia suíça *romande*

Anne Perrier (1922-2017) era filha de mãe alsaciana e de pai austríaco (por vezes descrito como austríaco de origem vaudense), nasceu em Lausanne no seio de uma família protestante não-praticante. Por anos a autora ficou em dúvida entre a carreira literária e a musical. Optando acertadamente pela primeira. Sua obra é constituída majoritariamente pela produção de poesia, salvo algumas traduções, ensaios e uma peça de teatro dedicada ao público infanto-juvenil. Segundo Doris Jakubec (2015), após a autora se converter ao catolicismo e estreitar os laços de amizade com o teólogo católico Charles Journet iniciou a consolidação de sua escrita poética.

⁵ Prêmio concedido pelo Ministério da Cultura francês a um poeta de língua francesa pelo conjunto de sua obra.

*Elle se convertit, puis rencontre l'abbé Charles Journet, qui, par son ouverture d'esprit, son originalité, son humour, sa profonde compréhension de la poésie et surtout l'exemple d'une vie spirituelle intense, l'aide à trouver ses marques et ses repères.*⁶ (JAKUBEC, 2015, p. 879).

A obra literária de Anne Perrier é bastante extensa, ela escreveu seus primeiros poemas ainda na adolescência e os publicou entre 1943 e 1947 na revista genebrina *Lettres*. Ela se ligou a um grupo de intelectuais e escritores progressistas que idealizaram a revista *Rencontre*, publicada entre 1950 e 1953. Dos encontros líricos surgiram vínculos tanto com outros poetas do círculo literário de expressão francesa, entre eles Phillippe Jaccottet e Maurice Chappaz, como questionamentos em torno do engajamento e a autonomia da arte. Alguns de seus poemas publicadas pela *Rencontre* fizeram parte da sua primeira coletânea poética.

A partir da década de 1950 ela concebeu suas primeiras coletâneas. A sua estreia aconteceu com o aparecimento de *Selon la nuit* (1952), seguidas de *Pour un vitrai*, (1955), *Le voyage*, (1958), *Le temps est mort* (1967), *Lettres perdues* (1971). *Le Conte d'été ou le Dragon à sept têtes* (1974) foge do ambiente adulto, pois é um conto-poema destinado as crianças e inspirados numa lenda portuguesa. Nas décadas subsequentes ela produz *Le livre d'Ophélie*, (1979), *La voie nomade* (1986), *Les noms de l'arbre* (1989), *Le joueur de flûte* (1994) e *L'unique jardin* (1999).

Anne Perrier manteve uma relação de profunda amizade com Cristovam Pavia e esta conexão lhe abriu as portas para a poesia portuguesa. Ela aprendeu português para compreender e traduzir os poetas portugueses, entre eles José Régio e Manuel Alegre. Neste trabalho nos concentraremos na coletânea de poemas existentes no *Le livre d'Ophélie* (1979). No qual a personagem Ofélia de Shakespeare, antes vista como personagem secundária desenvolve uma atuação diferente do que aconteceu na peça original.

O enigma de Ofélia

A personagem Ofélia tem poucas cenas no decorrer da peça Hamlet, aparentemente a enamorada do príncipe Hamlet, herdeiro do trono dinamarquês, é uma jovem cheia de incertezas

⁶ Ela se converteu, e então conheceu o abade Charles Journet, que, através de sua mente aberta, originalidade, humor, profunda compreensão da poesia e acima de tudo o exemplo de uma intensa vida espiritual, a ajudou a encontrar seu rumo. (Nossa tradução)

e questionamentos que teve um enredo pouco explorado no decorrer da obra e o que levou a uma interpretação errônea sobre sua personalidade, ela é por vezes vista como uma figura fraca. No entanto, apesar da ínfima participação, ela foi recompensada e teve seu apogeu ao ser imortalizada no quarto ato, cena VII, quando descobrimos seu trágico desfecho.

Não sabemos ao certo se sua misteriosa morte foi suicídio ou apenas um fatídico acidente. O fato é que esta incógnita despertou o fascínio, tanto nas artes como na literatura. São inúmeras as representações gráficas que remontam este acontecimento. Elas perpassam diversos movimentos estéticos como o Academicismo, Romantismo, Naturalismo ou Simbolismo.

No século XIX nos deparamos com uma vasta produção pitoresca deste evento, entre eles temos *La mort d'Ophélie* de Eugène Delacroix (1843), *Ophelia* (1852) de John Everett Millais, *Ophélie* (1883) de Alexandre Cabanel, *Ophelia* de Friedrich Wilhelm Theodor Heyser (1900) e *Ophélie ou L'enfant prédestinée* (1903) de Odilon Redon. Ofélia está sempre representada em seu leito mortuário ou bem próxima do desenlace final.

Imagem 1 - *Ophelia* (1852) de John Everett Millais



Fonte: Tate⁷

O fascínio pela figura de Ofélia despertou em compositores como Héctor Berlioz, Johann Strauss e Johannes Brahms o desejo de musicar sofrimento da heroína shakespeariana. No campo da literatura são inúmeros os autores que se debruçaram sobre as circunstâncias

⁷ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia>. Acesso em 12.08.2022

dramáticas que envolvem a personagem, os escritos transitam entre a crítica de arte de Théophile Gautier até a produção poética de Théodore de Banville, Henri Murger et Jules Laforgue.

No entanto, o poema mais famoso, no qual Ofélia é o tema principal, talvez seja o do poeta francês Arthur Rimbaud intitulado *Ophélie* (1870) e publicado na coletânea *Reliquaire* (1891). No poema dedicado ao mestre do parnasianismo francês Théodore de Banville, nos deparamos com versos que representam uma mulher frágil e debilitada pela insanidade.

*Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.*

*Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.⁸*
(RIMBAUD, p.62, 1895)

No Brasil Alphonsus de Guimaraens também dedicou alguns versos a Ofélia em seu *Soneto de Ofélia* publicado postumamente em 1938 na série Pulvis. Uma coleção nos quais os versos eram dedicados a morte da mulher amada, tema que tem relação com uma experiência pessoal do poeta. Álvares de Azevedo faz referência a morte de Ofélia em sua *Lira dos Vinte Anos* (1853).

A figura de Ofélia foi durante séculos representado através do olhar masculino, nesse quesito a suíça Anne Perrier merece toda distinção, ela não só deu voz como também se fez ouvir através do canto triste de Ofélia. Seus versos são repletos de imagens da natureza e elementos aquáticos que nos remetem a todo momento ao desfecho trágico tão conhecido e cantado. Ela desenvolve em versos os sentimentos, medos e incertezas de uma Ofélia obstinada em cumprir

⁸ Há mais de mil anos que a triste Ofélia
Passa, fantasma branco, no longo rio negro;
Durante mais de mil anos a sua doce loucura
Sussurra o seu romance à brisa da noite.

O vento beija seus seios e se desdobra em corola
Suas grandes velas embaladas suavemente pelas águas;
Os salgueiros trêmulos choram no ombro dela,
Em sua grande testa sonhadora, as palhetas se curvam.
(Nossa tradução)

seu destino. Por vezes sua poesia se aproxima do haicai japonês, pois é composta de versos curtos e apresenta uma profunda relação entre o ser humano e a natureza.

Le livre d'Ophélie

A coletânea de poemas contida no *Le livre d'Ophélie* (1979) tenta expor as angústias de alguém cujo destino já está traçado. Ofélia clama por amparo e apoio, seu próprio nome já profetiza isso. Ele tem origem no grego antigo ὠφέλειᾶ (ōphéleia) e significa literalmente “ajuda” ou “socorro”, algo que se reflete em sua trajetória. A trágica personagem sustenta uma carga emocional bastante pesada e está irremediavelmente predestinada a morte.

O livro está dividido em quatro partes, *Prière*, *Heures* que tem uma maior quantidade de versos, *Adieu* e *Épitaphe* que tem apenas um poema de oito versos. No decorrer das linhas temos a alusão de paisagens gregas e a graciosidade dos dias como pano de fundo, no entanto o ponto que nos interessa é a descrição dos sentimentos de Ofélia antes do seu desfecho final trágico. Os temas abordados têm relação com a evocação da morte, o desejo de alívio, angústia pessoal e a decisão irrevogável de dormir o sono eterno na calmaria das águas.

A personagem shakespeariana tem voz e finalmente constrói sua história, não são mais os outros que se exprimem por ela. No entanto, ao contrário do que acontece na obra shakespeariana, onde paira a dúvida se Ofélia morreu num acesso de loucura, suicídio ou por acidente, aqui temos a certeza de que esta figura angustiada, que vê o mundo se desfazer aos seus pés, já traçou seu caminho.

A obra poética de Anne Perrier ainda não foi traduzida para o português, por isso os trechos analisados serão seguidos de uma tradução para que aqueles que não tem o domínio da língua francesa possam se deleitar com seus enérgicos versos. Em *Prière* (oração) nos deparamos, já nas primeiras estrofes com o desejo fervoroso de Ofélia em desaparecer do mundo. A descrição de um dia ensolarado e de elementos que constituem a dinâmica da natureza se contrastam com súplica fúnebre de Ofélia.

*Qu'on me laisse partir à présent
Je pèserais si peu sur les eaux
J'emporterais si peu de choses
Quelques visages le ciel d'été
Une rose ouverte*

*La rivière est si fraîche
La plaie est si brûlante
Qu'on me laisse partir à l'heure incandescente
Quand les bêtes furtives
Gagnent l'ombre des granges
Quand la grenouille
Du jour se fait lente*

*Je m'étendrais doucement sur les eaux
J'écouterais tomber au fond
Ma tristesse comme une pierre
Tandis que le vent dans les saules
Suspendrais mon chant
(PERRIER, p.23)*

Deixe-me ir agora
Eu pesaria tão pouco sobre as águas
Eu levaria tão pouco comigo
Algumas faces o céu de verão
Uma rosa aberta

O rio é tão fresco
A ferida é tão ardente
Que eles me deixem ir à hora incandescente
Quando as bestas furtivas
Ganham a sombra dos celeiros
Quando a rã
Do dia se torna lento

Eu me deitaria gentilmente sobre as águas
Eu ouviria cair no fundo
Minha tristeza como uma pedra
Enquanto o vento sopra os salgueiros
Suspenderia meu canto
(Nossa tradução)

Em *Heures* (horas) merece um destaque maior devido a quantidade de versos. Por isso analisaremos dois trechos. Nesta parte evoca o combate desigual entre um mundo apodrecido e a figura de Ofélia, antes sonhadora, amorosa que se dá conta que seu mundo está se desfazendo sob seus olhos. Se retornamos aos elementos comuns de Hamlet encontramos o mal atuando, perda do pai assassinado, rejeição do homem amado, traição, humilhação, intrigas, mentiras e a guerra iminente.

Os dias que se sucedem são um eterno tormento, pois Ofélia antes admiradora dos elementos singelos da natureza como calor aqui representado pelo fogo, animais selvagens, insetos, começa a percebê-los como integrantes indesejáveis a sua vida. Para ela viver é sinônimo de uma morte eterna.

*Chaque matin
Livrée au feu et aux bêtes sauvages
Aux termites anthropophages
Qui me dévore à grand bruit
Et me laisse en vie
Dans une morte sans fin
(PERRIER, p.49)*

Todas as manhãs
Destinado ao fogo e a animais selvagens
As formigas antropofágicas
Que me devoram com grande barulho
E me deixa vivo
Em uma morte sem fim
(Nossa tradução)

Ao caminhar para seus momentos finais até a natureza parece compartilhar do pesar de Ofélia. A morte se aflige ao esperar pela lamentosa heroína “*La mort s’impatiente d’attendre*” (A morte se impacienta de esperar) que tarda em concluir seu desejo final. Elementos aquáticos e fúnebres como morte (*mort*), chuva (*pluie*), sombra (*ombre*) e frio (*froid*) se entrelaçam para nos lembrar que não há mais tempo a perder.

*Laissez dormir les heures
Le temps n’est plus à prendre
La mort s’impatiente d’attendre
Sous la pluie que je meure
Chaque matin je suis cette ombre
Qui se délivre d’elle-meme
Et danse à la froide fontaine
De son double à ses pieds
puis retombe
(PERRIER, p. 62)*

Deixe dormir as horas
Não há mais tempo a ser tomado
A morte se impacienta de esperar
Debaixo da chuva que eu morro
Todas as manhãs eu sou esta sombra
Que se liberta de si mesma
E dança na fonte fria
De seu duplo a seus pés
então cai
(Nossa tradução)

Em *Adieu* (adeus) Ofélia vai se despedindo do mundo, ela descreve os elementos que a cercam, insetos, pássaros, estrelas, nada disso é suficiente para convencê-la de que há algo de

bom onde ela se encontra. Ela já selou seu caminho rumo ao sono eterno na calmaria das águas.

*Comme les voyageurs s'en vont
Pour ne plus revenir
Comme les papillons
Regagnent pour mourir
Les grands vergers mûrs des étoiles
Je pars vers le flamboyant rien
Vos chants ne m'auront pas trompée
Oiseaux vous seuls
Merci de m'avoir entraînée
Trop loin
(PERRIER, p. 86)*

Como os viajantes vão embora
Para nunca mais voltar
Como as borboletas
Regressa para morrer
Os grandes pomares maduros das estrelas
Eu parto em direção ao flamejante nada
Suas canções não me iludirão
Pássaros, vocês sozinhos
Obrigado por ter me levado
Muito longe
(Nossa tradução)

O *Épitaphe* (epitáfio) como seu próprio significado indica é um elogio fúnebre que se encontra nas sepulturas. Os leitores são guiados ao poema final e a última morada de nossa triste heroína. Não teremos mais o lamento de Ofélia, não há mais o que esperar, pois já temos a confirmação do desfecho conhecido por todos. Neste último poema mais uma vez constatamos que não havia nada a ser feito, Ofélia não queria mais viver. Não existe mais dor (*douleur*), a sombra (*ombre*), anteriormente vista de forma negativa aparece junto com o esplendor (*splendeur*) como sinônimo de serenidade. Ofélia não sofre mais, agora ela dorme sob a relva verde.

*Jardins de la douleur
Saignez loin de ma tombe
Ici tout n'est qu'ombre et splendeur
Et gorge de colombe
Elle dort Ophélie
Au fond des marbres verts
De l'or plein les pupilles
Et dans son cœur la mer
(PERRIER, p.91)*

Jardins da dor
Sangre longe do meu túmulo
Aqui tudo é sombra e esplendor
E a garganta da pomba
Ela dorme Ofélia
Nas profundezas do mármore verde
Ouro repleto as pupilas
E em seu coração o mar
(Nossa tradução)

Anne Perrier confronta no decorrer dos versos de *Le livre d'Ophélie* elementos opostos: a vida é a morte, o céu e a terra, a palavra e o silêncio, o dia e a noite, o apogeu e a queda, a vitória e a derrota, a aflição e a alegria. Os elementos aquáticos são constantemente representados para que lembremos em que conjuntura ocorrer a morte da personagem.

Em toda a sua extensão os versos transmitem palavras de adeus que perpassam as questões filosóficas. Ofélia por fim sucumbe ao chamado mortífero da água, aquela que dá vida também pode ceifá-la. Assim como para Ofélia, a morte é a única certeza que temos.

Ao longo da leitura não sabemos delimitar quando é Ofélia ou a própria Anne Perrier que pede socorro. *Le livre Ophélie* foi concebido em um momento bastante delicado da vida da autora, após a morte trágica de seu grande amigo, o poeta português Cristovam Pavia. Este fato marcante na sua trajetória a confrontou com uma extrema agonia e vazão.

Nos deparamos ao longo dos versos com o canto choroso de Ofélia e a queixa da amiga desconsolada. Apesar de Ofélia ter sucumbido, Anne Perrier logrou com esta releitura poética do drama shakespeariano não só imortalizar a triste jovem, tantas vezes retratada e cantada nas artes e na literatura, mas também eternizar a si mesma como uma grande poetisa.

REFERÊNCIAS

JAKUBEC, Doris. Anne Perrier. In: Histoire de la littérature en Suisse romande. Genève : Édition Zoé, 2015.

MILLAIS, John Everett. **Ophelia**. 1852. Pintura. óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia>. Acesso em: 12.10.2022.

PERRIER, Anne. Le Livre d'Ophélie. Genève : Édition Zoé, 2018.

POT, Olivier. Poésie et théâtre protestants au XVIe siècle. In: Histoire de la littérature en Suisse romande. Genève : Édition Zoé, 2015.

RIMBAUD, Arthur. **Ophélie**. In: Réliquaire. Paris: Leon Vanier, 1895. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86108403/f359.image#>. Acesso em: 15/10/2022.



APONTAMENTOS SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE AUTORIA FEMININA SENEGALESA: EDUCAÇÃO DA MULHER AFRICANA EM MARIAMA BÂ E FATOU DIOME

Rodrigo Nunes de SOUZA (Universidade Federal da Paraíba – UFPB)¹

RESUMO: A produção literária de autoria feminina no Senegal, de acordo com Samb (2017), apresenta um caráter atual, visto que tais textos datam dos anos 1970. Considerada uma das pioneiras em escrever e denunciar a condição feminina em seu país, Mariama Bâ (1929-1981), com seu romance *Une si longue lettre* (1979), é considerado um precursor em apresentar tradições culturais, como a poligamia, afetam os direitos das mulheres. Além disso, a autora também inova ao denunciar o pouco acesso feminino à escola, denunciando como a educação não era acessível a esse público. Aproximando-se de Bâ, temos, na contemporaneidade, Fatou Diome (1968-) que apresenta, em suas obras, características semelhantes, pois, ao apresentar sua realidade no país colonizador, denuncia como o racismo é um dos fatores para que a França não seja vista como uma “terra prometida”, como se pode observar em *O Ventre do Atlântico* (2003), sua estreia como romancista. Disto isto, este trabalho apresenta como as autoras citadas são vistas como dois expoentes da literatura de autoria feminina senegalesa, bem como destacar as temáticas levantadas em seus romances de estreia, levando em consideração o grande destaque que eles possuem, a exemplo da questão da educação da mulher. Ressalta-se, também, o caráter autobiográfico de suas obras e a como a escrita destas mulheres (e de África, no geral) contribuem para se perceber a condição feminina no Senegal.

Palavras-chaves: autoria feminina, Mariama Bâ, Fatou Diome, autobiografia, condição feminina.

ABSTRACT: The literary production of female authorship in Senegal, according to Samb (2017), has a current character, since such texts date from the 1970s. Considered one of the pioneers in writing and

¹ Mestre em Linguagem & Ensino (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, é doutorando em Letras (Estudos Africanos e Afro-brasileiros) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e participa do grupo de pesquisa GeÁfricas, com orientação e coordenação da Profa. Dra. Vanessa Neves Rimbau Pinheiro. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4868-4662>. E-mail: nunes-rodrigo@hotmail.com.

denouncing the female condition in her country, Mariama Bâ (1929-1981), with her novel *Une si longue lettre* (1979), is considered a forerunner in presenting cultural traditions, such as polygamy, affect women's rights. In addition, the author also innovates by denouncing the little female access to school, denouncing how education was not accessible to this audience. Approaching Bâ, we have, in contemporary times, Fatou Diome (1968-) who presents, in his works, similar characteristics, because, when presenting his reality in the colonizing country, he denounces how racism is one of the factors for which France does not be seen as a "promised land", as can be seen in *O Ventre do Atlântico* (2003), his debut as a novelist. That said, this work presents how the aforementioned authors are seen as two exponents of Senegalese female literature, as well as highlighting the themes raised in their debut novels, taking into account the great prominence they have, such as the issue of education. of the woman. Also noteworthy is the autobiographical character of her works and how the writing of these women (and Africa, in general) contribute to understanding the female condition in Senegal.

Keywords: female authorship, Mariama Bâ, Fatou Diome, autobiography, female condition.

INTRODUÇÃO

Um direito básico: educação. Uma ida dolorosa: à escola. A literatura produzida por mulheres, em contexto de África, problematiza as situações que lhes são impostas socialmente, destacando como a opressão atua e as restringe de direitos básicos, como a educação. Essas mulheres-escritoras indagam o porquê de pertencerem a um espaço em que, na questão educacional, direcionam seus corpos ao lar, ao casamento, às tradições culturais e outros aspectos que, muitas vezes, como os citados anteriormente, lhes colocam fora dos muros das escolas.

O direito às questões que se relacionam as diferenças vem sendo fortemente discutidas por envolver casos que, atualmente, mostra-se imprescindível para a formação cultural da sociedade. Ressalta-se que o fator humano, tanto na perspectiva de quem se engaja quanto de quem busca aprender, destaca os grupos que envolvem a nova posição no eixo escolar, mostrando o que se deve levar em consideração nos meios que trazem as novas condições para suas relações sociais, subjetivas, de convivências – a luta por direitos iguais.

Considerado um continente de contradições profundas, a África assume-se como um misto de povos e culturas. Sua escrita literária torna-se testemunha da evolução social, o que é visto com complexidade. Por isso, a importância de uma literatura voltada para as questões sociais, o que incluiu elementos essenciais para que o texto literário alcance as denúncias que se propõe a fazer, tais como a intertextualidade, o dialogismo, a problematização da identidade africana a partir de vozes europeias e sul-americanas. Isso trouxe uma consciência dos direitos

dos africanos, corroborando os anseios que passaram a agitar toda a África, tendo as escritoras a coragem para destacar as angústias que o sistema dominante as impunha na sociedade.

Em África, o número de escritoras que problematizam a dicotomia Educação x Mulher passa a ganhar contornos significativos, como o direito de frequentar à escola e seguir uma educação tida como acadêmica, o que leva essas escritoras, em sua maioria, se tornar professoras e se engajarem para que o ambiente escolar se torne um direito para que mulheres possam frequentar e, conseqüentemente, romperem com a tradição de voltaram-se apenas para o espaço doméstico. A título de exemplos, pode-se citar nomes, dos mais diferentes países africanos, como: Lília Momplé (Moçambique), Ahdaf Soueif (Egito), Fatema Mernissi (Marrocos), Assia Djébar (Argélia), Léonora Miano (Camarões), Nadifa Mohamed (Somália), Maaza Mengiste (Etiópia), Buchi Emecheta (Nigéria), Vera Duarte (Cabo Verde), Scholastique Mukasonga (Ruanda), Mariama Bâ (Senegal), Fatou Diome (Senegal), entre outras.

Como se observa, é importante reiterar que a literatura produzida por mulheres, em contexto de África, problematiza as situações que lhes são impostas socialmente, destacando como a opressão atua e as restringe de direitos básicos, como a educação. Esta questão, ainda hoje, é um dos assuntos mais recorrentes em textos de autoria feminina, visto que, por muito tempo, o acesso às mulheres ao ambiente escolar era bastante aquém, pois, socialmente, esse espaço não era visto como de fundamental importância para o público feminino – a título de exemplo, mesmo não pertencendo ao contexto de África, a garota paquistanesa Malala teve sua vida posta em risco por lutar pelo direito de ir à escola. O que corrobora a importância de se discutir as dificuldades e as lutas dessas meninas/mulheres a ter acesso a uma Educação justa, igualitária e sem restrições para que possam frequentar a escola.

Na literatura, essa discussão se faz presente por meio de personagens que, quase sempre, são baseadas nas próprias experiências vividas pelas escritoras que fazem parte da seguinte pesquisa, por isso atribuiu-se o termo “escritoras-personagens”: direta ou indiretamente, essas personagens acabam sendo uma extensão dos problemas enfrentados pelas autoras, dando ênfase, aqui, à questão educacional. Para isso, destaca-se escritoras que fazem parte da África que possui ligações com a cultura árabe, como o Senegal, pois, diante da questão levantada nesta pesquisa (a luta por uma educação que não seja aquela voltada para o lar e a família ou aquela que apenas respeite as tradições culturais impostas – como a poligamia e a mutilação genital), estas “mulheres-escritoras-personagens” assumem um papel de extrema importância para a

inserção de suas semelhantes à escola, tornando-se representantes do feminismo nos respectivos países que habita(ra)m. Dito isto, são focos da pesquisa as escritoras Mariama Bâ e Fatou Diome – mulheres que ousaram e fizeram de suas obras ferramentas pela luta à educação e uma sociedade mais justa, pois, segundo hooks (2019, p. 139), “a educação para o povo negro era difícil de conseguir, era luta, era necessária – um jeito de ser livre”.

Diante da contextualização exposta, o seguinte artigo possui, como principal motivação, ressaltar a importância de Mariama Bâ e Fatou Diome como “escritoras-personagens” ao discutir, em suas obras, principalmente, o tema da Educação feminina. Apesar de ser considerado um direito universal, pode-se afirmar que, ao trazer o assunto para uma pesquisa acadêmica, o projeto traz uma influência discursiva mútua entre o papel engajador das autoras e a sociedade senegalesa. Isso aprofunda a compreensão do papel da mulher na luta pelos seus direitos e ressignificar seus conhecimentos enquanto escritoras que, além das obras publicadas, relativiza esses conhecimentos, como o acesso à escola, a luta contra a poligamia, a opressão e, no caso de Fatou Diome, especificamente, a denúncia do racismo ao mudar-se para a França – através da literatura e dos movimentos sociais que Mariama Bâ, por exemplo, participou.

Em tempos em que as mulheres alcançaram novos patamares, graças aos movimentos feministas, discutir essa temática funciona como uma forma de ressaltar o protagonismo feminino, as mudanças que suas lutas trouxeram e vê-se que, em Mariama Bâ e Fatou Diome, entre a tradição e a modernidade, construiu-se uma sociedade, apesar das dificuldades que ainda persistem, como a tradição da poligamia, mais madura e menos opressora, para as mulheres, no que tange ao acesso à escola.

SUBALTERNAS QUE FALAM: MARIAMA BÂ E FATOU DIOME NA TRADIÇÃO LITERÁRIA SENEGALESA

A produção de autoria feminina, no Senegal, segue um panorama de nuances que demarcam suas lutas por um espaço mais significativo na sociedade. É a partir dessa produção, vista como tardia, que escritoras passaram a lutar por um lugar na literatura, dando ênfase aos dilemas que enfrentam, tendo temas como o casamento forçado, a poligamia, a opressão, a falta de acesso à educação como focos de suas obras.

Quando a voz dessas mulheres emerge, por meio da escrita, inicia-se, também, um processo de conhecimento e abertura de espaços, antes pouco frequentados por mulheres. Outro fator crucial para a visibilidade de escritoras é a imprensa, através de jornais e revistas que viabilizavam poemas, contos, crônicas, textos de protesto, fazendo com que as tidas “subalternas”, como se refere Spivak (2010) em seu ensaio *Pode o subalterno falar?*

Ainda de acordo com a pesquisadora indiana, o sujeito subalterno não tem história contundente para contar e, conseqüentemente, não pode falar. Spivak ainda ressalta que “o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (2010, p. 85). O que faz com que se reflita sobre o papel das mulheres na produção literária do Senegal.

É durante do século XX que essas mulheres passam a engajar-se na escrita e passam a utilizar a literatura como uma ferramenta de denúncia de situações que a condicionam, muitas vezes, aos temas que serão trabalhados mais fortemente em suas obras. Temas como discriminação contra mulheres, tanto na esfera doméstica quanto a nível social, passaram a ser vistos como assuntos essenciais nas produções de autoria feminina. No caso do Senegal, foco desse projeto, essa “efervescência” literária, por parte de mulheres, começa a ganhar notoriedade a partir dos anos 1970, o que para críticos, como Milolo Kembe (1986), representa um surgimento tardio, ligados a esferas familiares, religiosas e culturais. Em relação a essas esferas, a temática da Educação se faz presente, visto que, para uma menina frequentar a escola, havia pouco engajamento político e quase nenhuma autorização familiar, tendo em questão aspectos ligados à tradição, por exemplo.

É aqui que entra a importância da literatura na luta por direitos básicos, como os ligados à Educação. Dentro da esfera familiar, principalmente para os mais velhos e os homens, uma mulher deveria, apenas, estar ligada a atividades do lar, recendo uma educação que reproduz os ensinamentos dos antepassados, como cuidar da casa, do marido, dos filhos e aceitar outros tipos de imposição, como a poligamia. Por essa razão, a escrita vai assumir um papel crucial na quebra do silêncio e das condições que são ensinadas, desde crianças, a seguir. É através dessa produção literária, principalmente de romances, muitas vezes de caráter autobiográfico, que as mulheres-escritoras resolvem, como dito, quebrar o silêncio e lutar por direitos iguais. De acordo com Duarte (2011, p. 79):

Essa escrita, orientada pela necessidade de dizer, é plena de paixão que revela o compromisso com a história dos países onde nasceram. A urgência de dar voz e vez à

literatura africana, de presentear o leitor e com a elucidação das questões cruciais que permeiam o mundo africano, ao tempo em que apresenta o espetáculo artístico e humano dessas dicções, diz da situação da mulher africana historicamente ligada à transmissão de valores culturais como hospitalidade, respeito aos mais velhos rituais, usos e costumes. Além do canto e da literatura oral.

É a quebra dessa “transmissão de valores” que leva escritoras, como Mariama Bâ (1929-1981), considerada uma das primeiras mulheres a agir ativamente pelos direitos da mulher em seu país, que o papel da escrita assume uma importância significativa para a visibilidade de mulheres-escritoras no Senegal. Segundo Fatime Samb (2017), Mariama Bâ é precursora para uma produção literária de resistência e de uma sensibilidade intensa, fazendo com que seu romance de estreia, *Une si longe lettre*, de 1979, torne-se uma das obras mais importantes e referenciais no continente africano.

Fora Bâ, ainda de acordo com Samb (2017), o impacto da obra, que denuncia a opressão feminina e a prática da poligamia, entre outros assuntos, como a falta de mulheres na escola, fez surgir outros nomes, como o de Fatou Diome (1968-). Escritora que passa a escrever sob um viés diaspórico, já que se muda para a França ainda adolescente, a fim de concluir seus estudos, publica, em 2003, o romance *O Ventre do Atlântico*, que causa impacto, assim como a obra de estreia de Mariama Bâ. Em seu romance, Diome denuncia as agruras de uma migrante em um país de predominância branca e discute a problemática do racismo, utilizando-se da ironia, do humor e do resgate às tradições, problematizando-as, que fizeram parte da vida de Salie, protagonista da obra.

Como mulheres negras, as autoras quebram um silêncio e impõe-se como protagonistas dos lugares e temáticas que abordam em suas obras. Por isso, levando em consideração a problemática levantada por Grada Kilomba (2019), retornando ao quem pode falar, de Spivak, o papel de Mariama Bâ e Fatou Diome, não apenas como escritoras, mas também como intelectuais, já que se tornaram professoras e passaram a lutar pelo direito à Educação de meninas senegalesas, “a teoria está sempre em algum lugar e é sempre escrita por alguém” (KILOMBA, 2019, p. 58.). Escrita essa ligada, muitas vezes, baseada em situações vivenciadas pelas próprias autoras. Aproximando-se, portanto, da autobiografia.

ESCRITORAS-PERSONAGENS DE SI MESMAS: “ROMANCES AUTOBRIOGRÁFICOS” E A QUESTÃO DA EDUCAÇÃO ESCOLAR FEMININA NO SENEGAL

Ao trazerem para suas obras experiências vividas, Mariama Bâ e Fatou Diome assumem, aqui como neologismo para essa experiência, o papel de “escritoras-personagens”, visto que, em seus romances de estreia, há a experiência da poligamia, do racismo e do acesso à escola como algumas pautas a serem abordadas nos romances. Pautas essas, como já tendenciado, vividas pelas autoras.

De cunho epistolar, *Une si longue lettre* traz como foco a poligamia, porém outras temáticas são abordadas ao longo da carta em que a protagonista escreve. O livro ganha uma proporção inimaginável, já que ele, ao ser publicado, rapidamente torna-se espelho para a luta das mulheres na sociedade senegalesa, fato este que transforma a autora em uma das pioneiras do feminismo no país. A própria Fatou Diome, em entrevista ao jornal francês *Le Monde*, revela que, aos 13 anos, teve, como leitura obrigatória o romance de estreia de Mariama Bâ:

Écrire était une nécessité. Il me fallait comprendre pourquoi, par exemple, telle tante me câline devant mes grands-parents puis me traite de "bâtarde" en leur absence. L'écriture s'est imposée à l'âge de 13 ans, lorsque j'ai quitté le village pour poursuivre mes études en ville. Pour combler ma solitude, je noircissais des cahiers. Une fois, j'ai même réécrit Une si longue lettre de Mariama Bâ. Dans ma version vitaminée, les femmes n'étaient plus victimes de leur sort, mais bien plus combattives. J'aime celles qui dansent avec leur destin, sans renoncer à lui imposer leur tempo². (DIOME, 2020).

Diome não foi a única. Vera Duarte, de Cabo Verde, na crônica “Dar a volta por cima”, de 1982, revela que, na rua, encontrou uma mulher e esta passa a lhe contar sobre a violência que passou a sofrer do marido. Então, ao associar o relato às suas experiências enquanto jurista e leitora, aconselhou a mulher a divorciar-se, lembrando-se do romance de Mariama Bâ:

Veio-me à memória, por inconsciente associação de ideias, o extraordinário romance da senegalesa Mariama Bâ, *Une se longue lettre* (sic), um poema da primeira à última

² Tradução realizada pelo próprio pesquisador: “Escrever era uma necessidade. Tive que entender por que, por exemplo, essa tia me abraça na frente dos meus avós e depois me chama de ‘bastardo’ na ausência deles. A escrita começou aos 13 anos, quando deixei a aldeia para continuar meus estudos na cidade. Para preencher minha solidão, enegreci cadernos. Certa vez, até reescrevi *Uma tão longa carta* de Mariama Bâ. Em minha versão vitaminada, as mulheres não eram mais vítimas de seu destino, mas muito mais combativas. Gosto de quem dança com o seu destino, sem abrir mão do ritmo.”

página, que fala de uma situação idêntica à vivida pela minha interlocutora. Convenço-me de que o desfecho também é parecido com o que lhe aconselho. Por muito que lhe custe, só lhe fica como solução de vida a separação completa, total, de pessoas, bens e recordações. Divórcio. Ela fecha o olho, inconscientemente recusando esta única saída possível. (DUARTE, 2013, p. 61)

Ambos os exemplos são para ilustrar a dimensão que a obra de Mariama Bâ atingiu em África. Esse impacto tornou-se significativo no mundo feminino: contribuiu com a conscientização das mulheres em relação ao silêncio que são condicionadas, evidenciando o quanto precisam quebrar barreiras que as impedem de ascender socialmente. Com *Une si longue lettre*, “a autora consumou a vontade de dar voz àquelas que tiveram, até então, unicamente direito ao silêncio” (SAMB, 2017, p. 91).

Criada em um ambiente conservador, Mariama Bâ leva suas experiências de silenciamento para o romance. Através de uma longa carta, como já se prenuncia no título, a personagem principal, de nome Ramatoulaye, dirige-se à Aïssatou, que teve coragem de separar-se em casamento polígamo, revelando as angústias de viver em um ambiente que a hostiliza, seguindo o ritual da viuvez, as desavenças com as outras esposas, as imposições da família e a dificuldade de frequentar a escola. Ainda, na tão longa carta, Ramatoulaye enaltece a coragem a amiga em fugir das tradições e seguir sua própria vida.

Pierre Bordieu e Jean-Claude Passeron, destacam que a ideia de “reprodução” (2014), presente no livro *A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*, o foco recai sobre como sistemas patriarcais são reproduzidos, impedindo, assim, que meninas frequentem a escola, já que a elas são repassadas uma educação mais voltada para o seio doméstico. O que contrapõe o engajamento sócio-político-literário de Mariama Bâ e Fatou Diome, que passam a atuar pelos direitos das mulheres no Senegal e em contexto de diáspora.

Os autores destacam que a escola produz ilusões cujos efeitos estão distantes de ser ilusórios. Ao relacionar-se com as questões levantadas pelas autoras, vê-se que a falta de acesso de meninas à escola converge para a neutralidade de uma sociedade demarcada pelo patriarcalismo – este que é o principal ponto a ser combatido por Mariama Bâ e Fatou Diome. Bordieu e Passeron ainda destacam que, ao se reproduzir hábitos que tendem a alimentar uma cultura dominante, fazendo com que se tenha uma produção contínua das relações de força na sociedade – no caso da sociedade senegalesa, além do já citado patriarcado, há a luta e o questionamento das autoras contra as imposições tradicionais da cultura local, como a

poligamia, o pouco acesso à educação, a falta de representação feminina em poderes públicos, violência de gênero, entre outros.

As experiências narradas no romance aproximam-se das próprias vividas pela autora. Seu pai, Amadou Bâ, contrariando a tradição, matricula a filha em uma escola e, com o passar do tempo, Mariama torna-se professora – motivo que a leva a lutar pela educação das meninas no Senegal e, também, a agir contra quaisquer opressões que silenciasses as mulheres. De acordo com Fatime Samb (2017), pesquisadora da obra da autora, tanto nessa obra de estreia quanto no romance seguinte, *Un chant écarlate*³ (1981), publicado postumamente, Mariama Bâ vai descrever modelos de famílias patriarcais ou que revelam como as diferenças de culturas afetam a vida das mulheres, principalmente, que são relegadas ao silenciamento, quanto às problemáticas inter-raciais, que é o foco do seu segundo romance, sem esquecer as questões que envolvem as tradições culturais impostas às mulheres, como a poligamia.

Mais contemporânea, Fatou Diome estreia na literatura com um livro de novelas, chamado *La Préférence Nationale*⁴ (2001). São histórias curtas, que retratam o cotidiano da mulher senegalesa, sendo a temática da educação feminina o fio condutor da maioria das novelas. Como já mencionado, em 2003, a autora atinge grande expressão ao publicar *O Ventre do Atlântico*, seu romance de estreia, abordando as questões em torno do racismo e dos conflitos migratórios ocasionados, também, pela questão da xenofobia. Temas que passaram a fazer parte não só dos seus escritos, mas também das entrevistas, palestras e conferências das quais participa.

No romance, Salie, protagonista-narradora da obra, revela as angústias que sente ao receber telefonemas de seu irmão Madické. Este, nutrindo um sonho de ser jogador de futebol e passa a achar que, na França, terá essa oportunidade, insiste em que Salie facilite sua ida para a “terra prometida”, o que acaba se tornando uma grande problemática no romance, pois Salie não deseja que o irmão passe pelas mesmas situações discriminatórias que sofreu.

³ Ambos os romances de Mariama Bâ ainda não foram traduzidos para o português. Todas as traduções futuras são de responsabilidade do pesquisador. Para este artigo, são utilizadas as edições publicadas no Senegal pela editora NEAS. Os dados biográficos da autora são de responsabilidade da pesquisadora Fatime Samb, cuja tese foi sobre Mariama Bâ e Paulina Chiziane, além da biografia que o pesquisador possui, escrita N’diaye, filha da autora, sob o título *Mariama Bâ ou les allés d’un destine*.

⁴ Essa obra, assim como o romance *Kétala*, não possuem publicação no Brasil. Porém, a segunda, encontra-se traduzida para o português, com circulação em Portugal pela Editora Europress. *O Ventre do Atlântico* foi publicado, no Brasil, pela Editora Malê (2019). Mas, para esse artigo, utiliza-se a publicação portuguesa, pela Editora Bizâncio (2004).

Esse aspecto é presente com bastante intensidade nas falas da personagem. Baseando-se nas próprias experiências vividas ao migrar para a França, Fatou Diome aproxima-se do autobiográfico ao unir as experiências franco-senegalesas com as personagens de *O Ventre do Atlântico*. Franco-senegalesas porque a autora rememora, através de sua protagonista, os obstáculos também vividos em seu país de origem, como a dificuldade de frequentar a escola e ter uma educação formalizada. Este, inclusive, é o principal motivo que leva a “escritora-personagem” a abordar essa temática na obra em questão e no seu romance seguinte *Kétala* (2006).

De acordo com a professora e pesquisadora Zuleide Duarte, em um artigo que analisa o aspecto diaspórico do romance, há um enfoque de Fatou Diome em ser uma voz em favor dos desvalidos, por isso a preocupação de Salie em relação ao desejo do irmão de ir para a França. Também destaca que, a partir das recepções muitas vezes racistas pelos outros países diante de pessoas de origem africana, “as intervenções de Fatou Diome viralizaram nas redes sociais e vêm ensejando reflexões sobre a acolhida desses refugiados em outros cantos do mundo” (DUARTE, 2017, p. 65).

Como *O Ventre do Atlântico* destaca as discussões sobre as consequências das ondas migratórias e a recepção destes em países cujo acolhimento nem sempre é cordial, como a experiência vivida tanto pela própria Fatou quanto pela personagem Salie, demonstram a preocupação da autora com os pontos destacados anteriormente, visto que ela também é uma migrante. Dessa forma, a obra aproxima-se da autobiografia, pois, ainda de acordo com Duarte (2017, p. 65-66):

A natureza autobiográfica do romance, mesclado de elementos ficcionais, faculta uma certa liberdade que a personagem Salie utiliza para exportar seu meio-irmão Madické, contra o que assistimos nas palavras de pessoas que sonham com a migração ou, em situação mais radical, contra o discurso do *homem de Barbès*, senegalês que se divide entre a França e Niodior, vivendo duas situações absolutamente opostas, que ele teima em obscurecer.

Já em *Kétala*, publicado em 2006, após o estrondoso sucesso do seu romance de estreia, Fatou Diome apresenta a trajetória de Mémoire, protagonista da obra, já morta, mas que tem toda sua vida contada pelos móveis, objetos, utensílios e demais elementos que fizeram parte da vida da personagem. É através da “tristeza dos móveis” que Diome toca em temas que já foram abordados em seu romance anterior, como a questão do ato migratório e as consequências

deste, porém a personagem, diferente de Salie, retorna ao Senegal e passa a ser traída pelo seu marido. Mémoire, ao descobrir que a mulher em questão, trata-se de Tamara, sua melhor amiga, passa a sofrer e, com isso, os móveis, utensílios e demais objetos que pertenciam à personagem passam a relatar sua história de vida, inclusive como conseguiu estudar em uma sociedade em que a preferência, na grande maioria das vezes, é dada aos homens. Eles fazem isso enquanto estão juntos, revelando a grande mulher que foi a Mémoire, enquanto não ocorre o Kétala – tradição senegalesa que se assemelha a partilha de bens, divisão de propriedades deixadas por alguém. Afinal, “quando uma pessoa morre, ninguém cuida da tristeza dos seus móveis” (DIOME, 2008, p. 272.).

Em seus segundos romances, Mariama Bâ e Fatou Diome distanciam-se da autobiografia e passam a se basear em experiências e/ou tradições locais para construir os enredos de suas obras. Tanto em *Un chant écarlate* quanto em *Kétala*, assim como os livros de estreia de ambas as autoras, a temática da Educação não é o centro da narrativa, mas, ao apontarem essa questão em suas obras, as “escritoras-personagens” contribuem para que um direito das mulheres seja, de fato, posto em prática, como o caso de Mariama Bâ que, segundo Fatime Samb, passou, a partir de 1968, a envolver-se diretamente em lutas a favor das causas femininas, como o combate à poligamia, ao direito igualitários entre homens e mulheres e uma educação que também privilegiasse as meninas (SAMB, 2017, p. 95).

Fatou Diome também valoriza o trabalho do professor, sendo este aspecto muito presente em ambos os romances de sua autoria aqui citados. Próximos ou não das próprias experiências vividas pela autora, Duarte (2017, p. 69) destaca que ao narrar as vivências tanto de Salie quanto de Mémoire, Fatou Diome “mescla o texto de comentários que se podem atribuir à autora ou à personagem criada por ela”. Nesse sentido, ao perpassar pela temática da Educação, a autora contribui para que o estereótipo da “mulher educada para o lar” seja quebrado, evidenciado que ela, assim como ocorreu com Mariama Bâ, possam usufruir de uma educação que liberte, engaje, empodere e, principalmente, promova a transformação de meninas e mulheres no Senegal (ou na África como um todo) ou daquelas que se encontram em um contexto de diáspora.

São os escritos dessas “escritoras-personagens” que trazem uma discussão necessária para se engajar na luta por uma sociedade mais igualitária e na defesa dos Direitos Humanos em África. Percebe-se, portanto, que, além da literatura, a participação de Mariama Bâ e Fatou

Diome, socialmente falando, foi/é de uma significância essencial para a mudança e as conquistas femininas na sociedade tradicional e moderna senegalesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depreende-se, a partir do exposto, que as autoras Mariama Bâ e Fatou Diome assumem um papel significativo no que tange ao acesso das mulheres à escola. Ao lutarem por uma educação que as permitisse adentrar um espaço, até então, proibido, elas expõem a condição imposta ao público feminino, dissecando as agruras que esse público passara para estar em contato com um modelo educacional que não as direcionasse aos espaços estereotipados e reservados às mulheres, tais como o lar, os filhos, o marido e o respeito às tradições. Com isso, percebe-se que, ao utilizarem suas obras como um meio de denunciar o pouco acesso ao ambiente escolar, Mariama Bâ, em um primeiro momento, assume um papel de suma importância, faz com que ela, ao problematizar em que lugar estavam as mulheres no Senegal de sua época, transgrida e lute para que outras iguais tenham acesso aos mesmo direito que ela teve. Mais contemporânea e seguindo o modelo escolar colonizador, Fatou Diome denuncia que, para alguém dos muros da escola, há questões em torno do racismo, questionando e mostrando como, nesse país mais “modernizado”, ainda permanecia um ambiente hostil em relação ao feminino, evidenciando que as questões de raça e gênero caminham em concomitância no que se refere aos direitos das mulheres. Por fim, destaque-se que, além das escritoras senegalesas aqui citadas e trabalhadas, bem como as citadas e que fazem parte da atual e crescente safra de escritoras africanas, a produção literária de autoria feminina age como um fio propulsor para atuar como um meio de denúncia da condição das mulheres nos países em que vivem ou no contexto de diáspora em que se encontram. É através dessa escrita que se percebe como que a voz delas ressoa e se faz ouvir: põem-se como narradoras de suas vivências ou, como se pode apontar a partir das obras de Mariama Bâ e Fatou Diome descritas ao longo desse estudo, são essas “escritoras-personagens” o principal meio de se conhecer os anseios pelos quais lutam e, na maioria das vezes, conquistam. Tornam os sonhos – e de muitas outras – realidade.

REFERÊNCIAS

BÂ, Mariama. **Une si longue lettre**. Dakar: NEAS, 1979.

BÂ, Mariama. **Un chant écarlate**. Dakar: NEAS, 1981.

BÂ, Mariama. **Une si longue lettre**. França: Le Rocher, 2005.

BORDIEU, Pierre; PASSERON Jean-Claude. **A Reprodução**: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Tradução de Reynaldo Bairão. Revisão de Pedro Benjamin Garcia e Ana Maria Baeta. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

DUARTE, Vera. Dar a volta por cima. In: **A palavra e os dias**: crônicas. Belo Horizonte: Nandyala, 2013. p. 59-61.

DUARTE, Zuleide. Dizibilidades africanas: palavra de mulher. In: **Outras Áfricas**: elementos para uma literatura da África. Recife: Editora Massangana. p. 77-83.

DUARTE, Zuleide. **O exílio como destino**. *Diadorim*. Rio de Janeiro. Revista 19, volume 1, p. 63-73, Jan-Jun 2017.

DIOME, Fatou. **O Ventre do Atlântico**. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Bizâncio, 2004.

DIOME, Fatou. **Kétala**. Tradução do original Francês por Rita Bueno Maia. Lisboa: Europress, 2008. (Coleção Raízes Africanas).

DIOME, Fatou. **O Ventre do Atlântico**. Tradução de Regina Célia Domingues da Silva. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

HOOKS, bell. Pedagogia e compromisso político: um comentário. In: **Erguer a voz**: pensar como feminista; pensar como negra. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019. p. 207-2017.

KANE, Coumba. **Fatou Diome**: « La rengaine sur la colonisation et l'esclavage est devenue un fonds de commerce ». 2019. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/08/25/fatou-diome-la-rengaine-sur-la-colonisation-et-l-esclavage-est-devenue-un-fonds-de-commerce_5502730_3212.html>. Acesso em: 29 de agosto de 2022.

KILOMBA, Grada. Quem pode falar? Falando do Centro, Descolonizando o Conhecimento. In: **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 47-69.

MOI, Izabela. **A terra prometida**: livro de autora franco-senegalesa se debruça sobre narrativas de imigrantes que buscam uma vida melhor na Europa. 2019. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/a-terra-prometida>>. Acesso em: 29 de agosto de 2022.

SAMB, Fatime. Entre religião e poligamia: uma leitura a partir do romance *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ. In: **Encontros e desencontros de lá e de cá do Atlântico**: mulheres africanas e afro-brasileiras em perspectiva de gênero. GOMES, Patrícia Godinho; FURTADO, Cláudio Alves. (Org.). Salvador: EDUFBA, 2017. p. 89-111.

SPIVAK, Gyatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

YOUSAFZAI, Malala; LAMB, Christina. **Eu sou Malala**: a história da garota que defendeu o direito à educação e foi baleada pelo Talibã. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.



AS INQUIETAÇÕES SOBRE A HOMOGENEIZAÇÃO FEMININA EM UM POEMA DE ANGÉLICA FREITAS

Rivânia Maria da SILVA (UFPB)¹

RESUMO: O presente trabalho objetiva empreender uma análise sobre o poema intitulado de “a mulher é uma construção”, de Angélica Freitas, incluso no livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2017), com o intuito de observar as questões formais e temáticas que envolvem o poema supracitado, procurando investigar em que medida a autora gaúcha apresenta um sujeito lírico que revela em seu discurso inquietações frente à perspectiva de uma sociedade que tende a traçar um perfil homogeneizador no que diz respeito à figura feminina. Por conseguinte, como um desdobramento do objetivo principal, serão evidenciadas as singularidades da escrita poética de Freitas, como uma forma de incentivar, bem como divulgar e dar apoio às vozes das mulheres que escrevem no contexto da contemporaneidade, uma vez que, sendo a prática de escrever, por si só, um ato político, quando tratamos de autoria feminina, também pode-se considerar como um ato de transgressão e resistência, tendo em vista que, desde muito tempo na história, as mulheres foram postas à margem da sociedade em todos os âmbitos. Este estudo ressaltará, ainda, a qualidade do referido livro, sendo este bastante original e com grande personalidade, visto que a poeta transborda questões feministas da primeira à última página. Por fim, para complementar a discussão desta análise, será utilizado o pensamento de autoras como Duarte (1987), Escosteguy (2010), Schmidt (2000) e outras.

Palavras-chaves: Angélica Freitas. Homogeneização das mulheres. Poesia de autoria feminina.

ABSTRACT: The present work aims to undertake an analysis of the poem entitled “the woman is a construction”, by Angélica Freitas, included in the book *Um útero é do tamanho de um punho* (2017), in order to observe the formal and themes involving the aforementioned poem, seeking to investigate to what extent the author from Rio Grande do Sul presents a lyrical subject who reveals in her speech

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela UFPB. Graduiu-se em Letras (língua portuguesa) pela mesma instituição. Atualmente é membra do grupo de pesquisa intitulado de Laboratório de Estudos de Poesia (LEP), e tem realizado pesquisas sobre a poesia brasileira, tendo como autora de destaque Joaquim Cardozo. E-mail: rivanianess@gmail.com.

concerns about the perspective of a society that tends to draw a homogenizing profile with regard to the female figure. Therefore, as a result of the main objective, the singularities of Freitas' poetic writing will be highlighted, as a way to encourage, as well as disseminate and support the voices of women who write in the contemporary context, since, being the practice of writing, in itself, a political act, when we are dealing with female authorship, it can also be considered as an act of transgression and resistance, considering that, for a long time in history, women have been placed on the margins of society in all scopes. This study will also emphasize the quality of the referred book, which is quite original and with a great personality, since the poet overflows feminist issues from the first to the last page. Finally, to complement the discussion of this analysis, the thinking of authors such as Duarte (1987), Escosteguy (2010), Schmidt (2000) and others will be used.

Keywords: Angélica Freitas. Homogenization of women. Female authored poetry.

Introdução

As manifestações poéticas de autoria feminina vêm se intensificando cada vez mais no cenário contemporâneo, visto que, atualmente, podemos contar com um vasto número de escritoras que publicam suas obras, seja por meio da internet ou em edições impressas. Consciente dessa profícua produção, faz-se necessário, portanto, chamar atenção para tais expressões dentro do espaço acadêmico. Por isso, o presente trabalho pretende lançar um olhar sobre a escrita feminina, especificamente a da autora gaúcha Angélica Freitas, com o intuito de divulgar e atribuir visibilidade para as obras e às mulheres que vêm apresentando um trabalho literário de qualidade, ainda que desconhecido pelo grande público.

Com se sabe, o texto literário de autoria feminina, desde muito tempo, por questões tradicionais, tem sido negligenciado. Ir contra essa estrutura enraizada da nossa cultura de que escrita e literatura não fazem parte do âmbito feminino é uma luta que se tornou mais forte e persistente cada vez mais e que, inclusive, vem conquistando, apesar das dificuldades, o seu espaço e visibilidade. Mesmo que as mulheres escrevam desde muito tempo, na literatura brasileira, seus nomes só começaram a repercutir a partir do modernismo e, ainda assim, muito pouco. De acordo com Constância Lima Duarte:

A inclusão do tema Mulher e Literatura na maioria dos encontros, simpósios e congressos em nossa área, dos últimos três anos, tornou-se fato comum e impôs-se naturalmente dado o interesse e necessidade de pesquisas e estudos sobre a mulher existentes hoje em dia. Há alguns anos tal tema era impensável e nem haveria trabalhos suficientes para sustentar uma mesa-redonda ou um ciclo de palestras, dada a escassez de estudos e até da ausência de uma consciência de sua importância. (DUARTE, 1987, p. 15).

Com o advento dos Estudos Culturais, surgiu uma importante (e necessária) tendência em questionar os modelos hierárquicos presentes nas práticas culturais, estes que se fundam por meio de separações entre o que é considerado como cultura superior e o seu oposto. Assim, conforme Ana Carolina Escosteguy (2010), propor uma investigação sobre a “cultura popular”, assumindo uma postura crítica em relação àquela classificada como hierárquica, “suscita o remapeamento global do campo cultural, das práticas da vida cotidiana aos produtos culturais, incluindo, é claro, os processos sociais de toda produção cultural”. (ESCOSTEGUY, 2010, p. 19). Desta forma, neste movimento proposto pelos Estudos Culturais de repensar a cultura através do resgate de práticas culturais que ficaram à margem de uma forma estabelecida como “alta”, “legítima”, “canônica”, encontramos um espaço seguro para romper paradigmas dominantes que se instaram nas esferas de política e de poder.

É, pois, neste cenário que as investigações em torno das percepções críticas sobre a condição da mulher na sociedade ganham destaque como tema, tendo em vista a contribuição do olhar feminista para a formação dos Estudos Culturais, bem como levando em conta o fato de que as produções de autoria feminina, durante muito tempo na história, tal como no panorama brasileiro, foram apagadas da memória coletiva. Assim, torna-se significativo observarmos a fixação de uma narrativa dominante em relação à construção de um cânone para analisarmos as ações excludentes em relação às mulheres na literatura. Nesta perspectiva, Rita Schmidt, em *Mulheres reescrevendo a nação* (2000), ao apresentar nomes de autoras que foram silenciadas pela história da tradição cultural brasileira, comenta que:

Se a memória nacional é a forma mais acabada da memória coletiva, segundo Maurice Halbwachs, e se o cânone literário é a narrativa autorizada dessa memória, pode-se dizer que o resgate da autoria feminina do século XIX traz à tona, de forma explosiva, aquilo que a memória recalçou, ou seja, outras narrativas do nacional que não só deixam visíveis as fronteiras internas da comunidade imaginada como refiguram a questão identitária nos interstícios das diferenças sociais de gênero, classe e raça, reconceptualizando, assim, a nação como espaço heterogêneo, mais concreto e real, atravessado por tensões e diferenças. (SCHMIDT, 2000, p. 89).

Nesse sentido, sendo as mulheres historicamente excluídas pelo ideal do patriarcado, faz-se necessário, cada vez mais, voltar o olhar para as produções de autoria feminina que estão inclusas tanto no nosso passado cultural quanto nas práticas de escrita (de mulheres) que estão circulando na atualidade, com o objetivo de desmontar o monopólio intelectual essencialmente

composto por homens e, deste modo, buscar apoio para que as mulheres tenham mais acesso aos espaços culturais, acadêmicos e outros.

Destarte, é significativo ressaltar que a visibilidade da escrita feminina no contexto contemporâneo tem revelado características de um íntimo resguardado durante muito tempo na história. Sendo assim, quebrando paradigmas, deixando de lado toda uma vida marcada pela reclusão, pelo sigilo, pelo recato, além de toda uma cultura imposta pela sociedade patriarcal configurada em acatamento e subordinação. Essas marcas que constituem a escrita das mulheres nos dias que correm nos ajudam a distinguir o olhar feminino no texto literário.

Posto isto, pode-se afirmar que o nome de Angélica Freitas aparece como uma dessas mulheres que produzem poesia no cenário atual e que apresenta uma escrita marcada, acima de tudo, pelo pensamento feminista. Em *um útero é do tamanho de um punho*, livro publicado pela primeira vez em 2012, a poeta lança um conjunto de olhares sobre a diversificada figura feminina, além de desconstruir os estereótipos de gênero que cercam a mulher na sociedade patriarcal.

Do poema “A mulher é uma construção”

Numa perspectiva geral, a obra *um útero é do tamanho de um punho* (2012) apresenta um tom de crítica e revolta em relação ao sistema dominante e opressor. No entanto, tais protestos não são abordados de maneira agressiva, mas com muito sarcasmo e humor, de modo a mostrar ao leitor situações desconfortáveis, que beiram ao ridículo, e, a partir disso, ironizar.

O volume em questão está dividido em sete partes: 1. “uma mulher limpa”: com uma sequência de poemas que ironizam as definições sociais legadas a figuras femininas (limpa, boa, feia, gorda, suja, bonita); 2. “mulher de”, com poemas nomeados por uma expressão (novamente definições sociais) mais a preposição “de” (MULHER DE vermelho, valores, posses, um homem só, respeito, malandro, regime); 3. “a mulher é uma construção”, com temáticas mais diversas, mas mantendo ainda o tom e estilo das outras seções; 4. “um útero é do tamanho de um punho”, com apenas um poema; 5. “3 poemas com auxílio do google”, que traz construções poéticas com frases incompletas (mulher vai...; mulher pensa...; a mulher quer...), as quais parecem ter sido completadas por sugestões do site de pesquisas; 6. “argentina”, com somente um poema, também tratando de convenções sociais relacionados ao papel da mulher;

e 7. “o livro rosa do coração dos trouxas”, uma síntese da perspectiva abordada ao longo de livro, reafirmando que as diferenças entre os gêneros são impositivos e culturais.

Sendo assim, nota-se que, desde o primeiro ao último poema, é possível observar as inquietações em relação à condição da mulher na sociedade, bem como a tensão da poeta quanto às convenções do feminino como um modelo a ser seguido, “tudo igual”, como anuncia em um de seus versos. Desta maneira, Angélica Freitas, com um sarcasmo cortante, parece questionar os lugares fixos das identidades de gênero, uma vez que elas são móveis, múltiplas, tal como é possível observar no poema a seguir:

a mulher é uma construção

- 01 a mulher é uma construção
- 02 deve ser

- 03 a mulher basicamente é pra ser
- 04 um conjunto habitacional
- 05 tudo igual
- 06 tudo rebocado
- 07 só muda a cor

- 08 particularmente sou uma mulher
- 09 de tijolos à vista
- 10 nas reuniões sociais tendo a ser
- 11 a mais mal vestida

- 12 digo que sou jornalista

- 13 (a mulher é uma construção
- 14 com buracos demais

- 15 vaza

- 17 a revista nova é o ministério
- 18 dos assuntos cloacais
- 19 perdão
- 20 não se fala em merda na revista nova)

- 21 você é mulher
- 22 e se de repente acorda binária e azul
- 23 e passa o dia ligando e desligando a luz?
- 24 (você gosta de ser brasileira?
- 25 de se chamar virginia woolf ?)

- 26 a mulher é uma construção
- 27 maquiagem é camuflagem
- 28 toda mulher tem um amigo gay
- 29 como é bom ter amigos

30 todos os amigos têm um amigo gay
31 que tem uma mulher
32 que o chama de fred astaire
33 neste ponto, já é tarde
34 as psicólogas do café freud
35 se olham e sorriem
36 nada vai mudar –
37 nada nunca vai mudar –
38 a mulher é uma construção

(FREITAS, 2017, p. 45-46).

No que se refere à composição dos elementos externos do poema acima, pode-se notar que ele é constituído por dezesseis estrofes, distribuídas em trinta e oito versos livres, sem regulação na disposição rítmica. De antemão, chama atenção a maneira especial que a autora constrói o poema, pois é possível notar que há um desprendimento das normas gramaticais, visto que não há uso de vírgulas, pontos finais, tampouco de letras maiúsculas em nomes próprios. Deste modo, torna-se viável conjecturar que a poeta realiza, também no quesito da forma, um significativo desapego às regras e aos padrões fixos.

Já no primeiro verso temos a seguinte sentença “a mulher é uma construção”, talvez uma possível resposta para a tão frequente indagação “o que é ser mulher?”. Em consonância com uma das frases mais famosas dentro do movimento feminista, a premissa de Simone de Beauvoir, que declara “não se nasce mulher, torna-se mulher”, traz a ideia de que o sexo não corresponde ao gênero. A partir disso, é possível refletir sobre o fato de que nós, mulheres, não temos um destino biológico, uma vez que somos formadas dentro de uma cultura que define o nosso papel na sociedade. Por esse ângulo, a perspectiva de que somos construídas acarreta o sentido de que, com base nas convenções de gênero, não nos é dado a liberdade de escolha.

Nesse sentido, a afirmação que introduz o poema parece compartilhar desta mesma reflexão, já que trata da mulher enquanto construção social, fato que se confirma na estrofe a seguir:

03 a mulher basicamente é pra ser
04 um conjunto habitacional
05 tudo igual
06 tudo rebocado
07 só muda a cor

A metáfora utilizada no v. 4 projeta uma imagem da figura feminina como algo que não tem identidade, tampouco personalidade, ou seja, traz o ponto de vista de um discurso que

hegemoniza a categoria “mulher” no seio da sociedade, e isto é corroborado através do uso da locução verbal que antecede a estrofe: “deve ser” (v.2), o que deixa transparecer a imposição atribuída por uma cultura patriarcal e autoritária, em que designa os papéis e regula o modo de ser da mulher. Não obstante, o sujeito lírico se coloca numa posição diversa a esta convenção, ao anunciar que: “particularmente sou uma mulher de tijolos à vista”, em oposição ao pensamento corrente sobre a estilização padrão dos corpos femininos, os quais são, como dito no v.6, “tudo rebocado”.

Ademais, a imagem da mulher enquanto construção, apesar de se configurar como uma metáfora, traz uma associação com o sentido material da palavra, isto é, de um edifício, uma obra. Aspecto este que reforça o ponto de vista de que a mulher é, desde muito cedo, construída tijolos por tijolos, rebocado e uniformizado conforme os modelos pré-estabelecidos pela cultura e os acordos sociais. Assim, o movimento de contraste ganha destaque na terceira estrofe, em que o eu poético reafirma a sua transgressão no tocante à uniformização da conduta feminina: “nas reuniões sociais tendo a ser / a mais mal-vestida” (v. 10-11), declaração esta que é bastante representativa para descortinar as reproduções dos estereótipos de identidade de gênero.

Clare Hemmings, no texto *Contando estórias feministas* (2009), ao analisar as estórias dominantes contadas sobre o desenvolvimento da teoria feminista ocidental, traz à tona algumas concepções de Morris e de Judith Butler significantes para a discussão do presente trabalho:

[...] as novas teóricas do gênero estão fundamentalmente preocupadas com a subjetividade histórica de indivíduos sexuais e a corporificação da identidade sexual, vista como indeterminada, ambígua, múltipla (Morris, 1999). Para Judith Butler (1990, 1993), que sustenta que a identidade sexual é vivida como uma performance altamente regulada, ninguém é ‘feminina’; pode-se apenas ‘encenar’ o feminino. (*Theory, Culture & Society*, 1998 apud HEMMING, 2009, p. 227).

As questões levantadas por Butler nos ajudam a refletir sobre como a identidade de gênero não segue uma orientação biológica, visto que o gênero é algo que está em constante performatividade, não se configurando, pois, como um produto acabado, mas em construção. Isto posto, na oitava estrofe (v. 21-25), o sujeito lírico segue questionando as possibilidades de as mulheres desviarem desse conjunto de ações reguladoras: “você é mulher/ e se de repente acorda binária e azul/”, a estrutura condicionante viabiliza as oportunidades de um indivíduo assumir múltiplos modos de existência, que podem, inclusive, destoar dos moldes heteronormativos, os quais consistem no pensamento de pares, limitados às esferas do

feminino e do masculino, trazendo, deste modo, outras alternativas, tal como a chance de ser binária, diversificada.

Na estrofe seguinte, o sujeito lírico afirma mais uma vez: “a mulher é uma construção / maquiagem é camuflagem” (v. 26-27), a recorrência deste primeiro enunciado reforça e enfatiza o ponto de vista que vem sendo abordado ao longo do poema, ou seja, o fato de que o gênero feminino é socializado com base na biologia do sexo. Por conseguinte, no verso 27, sendo a maquiagem um elemento associado, predominantemente, à figura feminina, observa-se, então, a face dúbia desta declaração, pois aponta tanto para o sentido de que, no mundo natural, a camuflagem é um mecanismo de sobrevivência para se proteger dos predadores, quanto para os significados em relação às máscaras do sujeito, visto que o externo é apenas a casca, não é realmente a essência do ser.

Já na décima estrofe, é possível notar uma das características comuns da poesia de Angélica Freitas, que é o fato de autora trazer para poesia a retomada de alguns discursos e situações, geralmente de tom preconceituoso, atribuídos à condição da mulher na sociedade pelo senso comum, como a tão difusa frase de que “toda mulher tem um amigo gay” (v.28), assim, o sujeito lírico complementa, de modo que parece estar rebatendo a tal clichê: “como é bom ter amigos” (v. 29).

Além disto, com um tom de galhofa, os versos 30 ao 32 expressam a perspectiva de que existem pessoas que se escondem atrás de máscaras devido às condições subjugadoras de uma sociedade heteronormativa, já que a autora inverte o clichê antes mencionado, ao alegar que também os homens têm amigos gays, mesmo que não tenham ciência disso, pois a verdadeira orientação homossexual de seus colegas estariam encobertas por trás de casamento heterossexual: “todos os amigos têm um amigo gay/ que tem uma mulher / que o chama de fred astaire”.

Ademais, nos últimos versos o eu poético deixa transparecer uma atmosfera de exaustão: “neste ponto, já é tarde/ as psicólogas do café freud/ se olham e sorriem”, como que de súbito retornasse para realidade após realizar uma profunda reflexão, o sujeito lírico evidencia as mulheres alheias ao que se passa ao redor, e, desta forma, encerra o poema com um tom pessimista ao assegurar, em gradação, que “nada vai mudar – / nada nunca vai mudar –” (v. 36-37), revelando a impossibilidade de modificar um sistema que está enraizado em nossa cultura.

Por isso, o último verso, ao retomar o primeiro, denota a circularidade e constância de definições sociais atribuídos a mulheres.

Considerações finais

Em termos gerais, o poema analisado revela as inquietações de um sujeito lírico que se sabe divergente das convenções socialmente estabelecidas sobre o que é o feminino, visto que, historicamente, a mulher tem sido um sujeito condicionado por uma cultura que regula o seu comportamento e modos de ser. Desta maneira, através do texto poético, a escritora gaúcha fragiliza esses paradigmas e questiona o *status quo* de uma sociedade que tende a homogeneizar e estereotipar a mulher, ao trazer uma *persona* lírica que abre mão das “normas sociais” e evidencia as diversas possibilidades de existência, podendo ser, até mesmo, “binária e azul”.

Por fim, é importante nos atentarmos, ainda, para o significativo fato de que a poética de Angélica Freitas transborda o feminismo desde o título do livro, uma vez que, ao nomeá-lo com uma metáfora, “um útero é do tamanho de um punho”, abre margem para diversos significados, dentre eles, pode-se destacar o da representação da imagem-símbolo da luta feminista (o punho erguido), e um útero, imagem essencialmente feminina, representativa da maternidade, que neste título está associado a um punho fechado, aspecto este que aponta tanto para um sinal de força, quanto de violência, resignificando a ideia de figura “frágil” que geralmente é associada à mulher.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Constância Lima. **Literatura feminina e crítica literária**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais** - Uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HEMMINGS, Clare. Contando estórias feministas. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17, p. 215-241, jan./abr., 2009.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 84-97, 2000.



AS MEMÓRIAS DAS AJEBIANAS NA CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA DA ESCRITA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA

Renata Marques de Avellar DAL-BÓ (Universidade do Sul de Santa Catarina)¹
Mário Abel Bressan JUNIOR (Universidade do Sul de Santa Catarina)²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo encontrar fragmentos nas memórias das escritoras e jornalistas da Associação das Jornalistas e Escritoras do Brasil (AJEB) que ajudem a responder de que maneira a associação contribuiu para que suas associadas conquistassem seu espaço na escrita de autoria feminina brasileira; e averiguar suas memórias afetivas em relação à associação e às associadas. Por meio da pesquisa do estado da arte percebemos a carência de estudos relacionados à memória da literatura de autoria feminina no período pesquisado. Como procedimento metodológico utilizamos a história oral da última ex-presidente e da atual presidente nacionais da AJEB e a pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa. Os aportes teóricos foram baseados nos estudos sobre memória - Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1989), João Carlos Tedesco (2014), Pierre Nora (1993); emoções e afetos - Le Breton (2009). Este estudo é relevante na medida em que as memórias destas mulheres são importantes para contribuir na construção da história da escrita de autoria feminina brasileira, estabelecer uma tradição literária de autoria feminina e quebrar o ciclo de invisibilidade, no qual muitas delas estão inseridas.

Palavras-chaves: Memória. Escrita de autoria feminina. Jornalistas e escritoras da AJEB.

ABSTRACT: The present article aims to find fragments in the memories of the writers and journalists of the Association of Journalists and Writers of Brazil (AJEB), that help to answer in which way the association contributed for its members to conquer their space in the Brazilian female authorship writing; and to investigate their affective memories in relation to the association and the members. Through the state of

¹ Mestre e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem na Unisul. Pesquisadora nas áreas da Memória e Escrita de Autoria Feminina com o projeto de tese "Literatura e Memória: Lugar e Afetividade das Ajebianas", renatamadb@gmail.com.

² Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem na Unisul, coordenador do Grupo de Pesquisa .Marc (Memória, Afeto e Rede Convergentes. marioabelbj@gmail.com.

the art research we noticed the lack of studies related to the memory of women's literature in the researched period. As a methodological procedure we used the oral history of the last ex-president and the current national president of AJEB and bibliographical research with a qualitative approach. The theoretical contributions were based on studies about memory - Maurice Halbwachs (1990), Michael Pollak (1989), João Carlos Tedesco (2014), Pierre Nora (1993); emotions and affections - Le Breton (2009). This study is relevant insofar as the memories of these women are important to contribute to the construction of the history of Brazilian women's writing, establish a literary tradition of female authorship and break the cycle of invisibility, in which many of them are inserted.

Keywords: Memory. Women's writing. Journalists and writers of AJEB.

Introdução

A partir da década de 60, com o advento do movimento feminista e as conquistas femininas em diversos âmbitos, inclusive o literário, começam a acontecer encontros e congressos para debater sobre a condição da mulher na sociedade.

Surge então uma nova fase, na qual a escrita de autoria feminina passa a assumir uma crescente importância. Neste contexto, em 08 de abril de 1970 é fundada, no Paraná, a Associação das Jornalistas e Escritoras do Brasil (AJEB), pela jornalista e escritora Hellê Vellozo Fernandes, com a finalidade de estimular a união de jornalistas e escritoras brasileiras, sob o lema: "A perenidade do pensamento pela palavra". Desde então, a AJEB tem criado coordenadorias por todo o território brasileiro, alcançando hoje 19 estados, com mais de 500 associadas.

Por meio de encontros literários as ajebianas (como são chamadas as associadas da AJEB) de diferentes regiões se unem e criam laços afetivos, que as fortalecem e as ajudam na conquista do espaço para publicarem seus escritos em jornais, revistas e coletâneas.

Paralelamente a este movimento literário feminino, surge, também a partir da década de 70, novas técnicas e instrumentos sobre o estudo da memória, em uma tendência historiográfica voltada para o campo cultural e social no intuito de recuperar as raízes históricas e sociais de diferentes movimentos das minorias, entre eles o das mulheres.

As relações entre sociedade e memória são o centro do pensamento do precursor Maurice Halbwachs (2013). Em seu livro póstumo "Memórias Coletivas", publicado em 1950, Halbwachs já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes. Segundo o autor (2013, p. 29-

30), assim que evocamos juntos diversas circunstâncias de que cada um de nós lembramos (e que não são as mesmas, embora relacionadas aos mesmos eventos), conseguimos pensar, nos recordar em comum, os fatos passados assumem importância maior e acreditamos revivê-los com maior intensidade, porque não estamos mais sós ao representá-los para nós.

O historiador Pierre Nora (1993), estabelece um diálogo inevitável com Halbwachs (2013) ao discutir a forma como a memória é uma experiência de apropriação do vivido por diferentes grupos, sendo, portanto, afetiva, atual e criativa. Conforme Nora (1993, p. 09), “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente [...]. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas [...], particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções”.

Embora dialogando com as ideias de Halbwachs (2013), para quem as relações entre memória e história se dariam pela incorporação da primeira pela última a partir das ameaças do esquecimento (ou porque fossem deixando de existir ou os grupos que a mantinham iriam desaparecendo), o sociólogo Michel Pollak (1989) identifica a memória como campo de disputa entre uma elaboração oficial (da memória oficial ou nacional) e as chamadas “memórias subterrâneas” que sobrevivem em meio às camadas populares.

A memória ganha sua dimensão de campo de afirmação de identidades, no qual as dimensões subterrâneas seriam a expressão de grupos marginalizados, silenciados, minoritários, que buscariam o reconhecimento de sua existência, a afirmação de seus direitos e a apropriação de sua historicidade.

Levando em consideração que a esfera da memória contribui, e muito, para o campo de análise histórica, ligando temporalidades, fazendo-as se entrecruzar, bem como resgatando movimentos sociais silenciados, ou muito pouco visíveis, trazemos como objeto de estudo desta pesquisa a AJEB e suas associadas. As memórias dessas jornalistas e escritoras colaboram para trazer à tona um importante movimento literário feminino, vivido por essas mulheres dentro da AJEB, a partir da década de 70 até os dias de hoje, quando a associação comemora 52 anos de existência, ajudando na construção da história da escrita de autoria feminina brasileira.

Para Halbwachs (1990, p. 66), “ao lado de uma história escrita, há uma história viva que se perpetua ou se renova através do tempo”. À medida que as escritoras e jornalistas associadas da AJEB participam estreitamente da entidade ao longo das últimas cinco décadas, suas memórias se renovam e se completam, constituindo lugares de memória. Lugares estes

(HALBWACHS, 2013) que servem para refazer, reconstruir e repensar o passado. São locais que evocam lembranças e trazem sensações e simbologias em que acontecimentos são revelados nos contornos da memória.

Ao longo desses 52 anos, as jornalistas e escritoras da AJEB criaram laços de amizade, admiração e afeição, que rompem as fronteiras do passado com o presente, criando uma rede de afetos que pode ajudá-las na evocação do passado, criando uma ponte com o presente e revolucionando o futuro, gerando novos pensamentos, sentidos e identidades. Conforme Le Breton (2009), “não há como separar memórias e afetos”.

Assim sendo, este artigo tem como objetivo encontrar fragmentos nas memórias das ajebianas Maria Odila Menezes, ex-presidente nacional da AJEB, e Irislene Morato, atual presidente nacional, que ajudem a responder de que maneira a associação as ajudou a conquistar seu espaço na escrita de autoria feminina brasileira; e averiguar suas memórias afetivas em relação à associação e às associadas.

Os procedimentos metodológicos desta pesquisa partiram dos pressupostos da história oral e da pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa. As histórias orais (histórias de vida), consistem em recuperar lembranças, falas e dados via entrevista oral.

AJEB – Há 52 anos fazendo a história da escrita de autoria feminina

A década de 1960 foi marcada pelo movimento feminista, que abriu caminhos para os direitos das mulheres e as lutas para a igualdade das minorias, sendo um ponto de inflexões para a sociedade contemporânea. Nesse contexto, em 08 de abril de 1970, a jornalista e escritora Hellê Vellozo Fernandes fundou a Associação das Jornalistas e Escritoras do Brasil – AJEB, em Curitiba, Paraná. A entidade tem como principal finalidade estimular a união de jornalistas e escritoras de todo o Brasil, sob o lema: “A perenidade do pensamento pela palavra”, promovendo o intercâmbio de conhecimentos, ideias e experiências entre suas associadas e incentivando o aperfeiçoamento profissional, através da participação em reuniões literárias, seminários, encontros culturais, saraus, oficinas, palestras, reuniões literárias, lançamentos de antologias e projetos literários (FERNANDES, 1980).

Após a fundação da AJEB, Hellê Vellozo Fernandes idealizou coordenadorias estaduais para funcionarem como mentoras em seus respectivos estados, auxiliando na administração e

zelando pela conquista e defesa do crescimento cultural das mulheres em todo o território nacional. Para tanto, Hellê fazia contato com escritoras e jornalistas de outros estados, através de associações e academias femininas. Entre 1981 e 1985, o quadro social da entidade atingiu 16 estados do território nacional, com mais de trezentas sócias, somando mais de um milhar de títulos publicados.

Sem sede própria, a AJEB adota presidência rotativa, usando o endereço residencial da presidente vigente. Esgotado o biênio ou quadriênio, o Livro de Atas e demais documentação seguem para a presidente seguinte. No entanto, por não haver um local oficial para arquivar seus documentos, muitos registros foram perdidos ao longo do tempo.

Entre a segunda metade dos anos 90 até 2017, com o falecimento de algumas ex-presidentes, várias coordenadorias da AJEB foram desativadas ou permaneceram inativas. Assim sendo, muita documentação foi jogada fora pelos parentes, deixando uma imensa lacuna histórica.

Em setembro de 2018, a então presidente Maria Odila Menezes de Souza, organizou o “I Encontro Nacional de Ajebianas”, que teve como objetivo reerguer as coordenadorias da AJEB para o seu jubileu de ouro, que aconteceria em 08 de abril de 2020. No encontro, realizado na Academia Cearense de Letras, em Fortaleza, onze coordenadoras tomaram posse, somando novamente coordenadorias em 16 estados.

Desativada desde 1989, quando a fundadora e presidente Hellê Vellozo Fernandes se afastou por motivo de mudança, a AJEB do Paraná ressurgiu trinta anos depois, em julho de 2019, somando 17 coordenadorias. Em abril de 2022, é fundada a 18ª coordenadoria da AJEB em Rondônia.

Em 03 de dezembro de 2021, em Curitiba, Paraná, coordenadoria mater da AJEB, Maria Odila Menezes, então presidente nacional, passa o cargo para Irislene Morato, fundadora e presidente coordenadora da AJEB-MG, que assume o biênio 2021-2023

Desde 1970, a AJEB possibilita que escritoras e jornalistas de todo o país saiam da invisibilidade e expressem suas opiniões e visão de mundo por meio de ensaios, memórias, narrativas, poesias e prosa periódica. Há 52 anos a AJEB vem estreitando laços de afetos entre suas associadas, possibilitando um intercâmbio literário-cultural e ajudando-as a conquistarem seu espaço dentro da literatura e do jornalismo. Ao se manifestarem através da escrita, essas

mulheres se tornam visíveis, perpetuam-se e deixam seu traço na memória coletiva e na história cultural e literária feminina brasileira.

História oral das Ajebianas

A história oral fornece oportunidade de estudar a sociedade por meio de narrativas de pessoas comuns que, com suas histórias de vidas, dão ensejo a percepções de um modo de entender como o passado é construído em sua memória e que relevância ele tem para o presente.

Segundo Tedesco (2014, p. 38), “a memória coletiva, por meio da narração, reafirma sua força de transmissão, pois, para continuar a recordar, é necessário que cada geração transmita o fato passado para que possa se inserir nova vida em uma tradição comum”. Desse modo, o acolhimento do conteúdo narrativo e a necessidade de recordá-lo tornam-se um dever. Sentir e contar histórias em comum significa dar possibilidade de criação e de fortalecimento ao grupo.

Escolhemos ouvir as histórias da última ex-presidente nacional da AJEB, Maria Odila Menezes, 74 anos, associada desde 2000, presidente coordenadora da AJEB-RS por três vezes (2004-2006/ 2013-2017/2018-2019) e presidente nacional de 2016 a 2021; e da atual presidente nacional Irislene Morato, presidente coordenadora da AJEB-MG desde 2018 e presidente nacional no biênio 2021-2023. Escolhemos estas duas associadas pela relevância que tiveram e têm dentro da história da AJEB. As entrevistas foram feitas pela plataforma Zoom, em julho de 2022.

Entrevista 1 – Maria Odila Menezes

De acordo com a ex-presidente nacional da AJEB, Maria Odila Menezes, ela ficou conhecendo a associação em 2000, por meio da escritora e historiadora Hilda Flores, que a convidou para participar da associação quando lançava seu primeiro livro intitulado “Ação e Limites”, na Feira do Livro de Porto Alegre. “Foi importantíssimo o convite para mim. Eu estava iniciando na literatura. Achei o nome da associação muito forte, abrange as jornalistas e as escritoras”, relata.

Maria Odila conta que foi convidada para um almoço em que conheceu a presidente coordenadora da AJEB-RS na época, Margarida Cassales, que posteriormente veio a ser presidente nacional. “Era uma pessoa muito inteligente, brilhante e dinâmica. Me simpatizei logo”, afirma.

A partir de então Maria Odila começou a participar das reuniões mensais, que aconteciam no clube do comércio, em Porto Alegre. Em 2002, passou a fazer parte da diretoria da então presidente coordenadora da AJEB-RS, Leanir Pazinato Valcarenghi, como Diretora de Eventos. Em abril de 2004, Maria Odila foi convidada a candidatar-se ao cargo de presidente coordenadora da AJEB-RS, assumindo a gestão 2004-2006. Nesta época trabalhou em conjunto com a presidente nacional Giselda Medeiros. “Fizemos uma amizade muito boa. Tínhamos uma ótima comunicação. Nos correspondíamos por e-mail, cartas e, às vezes, nos falávamos por telefone. Trabalhávamos em sintonia”, conta.

Após este período, Maria Odila acabou se afastando da AJEB, época em que viajava pelo interior divulgando seu segundo livro e fazendo palestras. “Em 2013 a AJEB estava meio voando baixo. A AJEB-RS tinha regredido bastante e então a historiadora Hilda Flores me ligou me convidando para voltar. Disse que só eu para salvar a AJEB, que não andava bem”. Assim sendo, Maria Odila assumiu novamente como presidente coordenadora da AJEB-RS de 2013 a 2013. “E assim recomeçamos com oito associadas. Ao final de 23 meses o número havia aumentado para 30”, afirma.

Antes de ingressar na AJEB, Maria Odila não pertencia a nenhuma academia de letras. Era uma escritora novata, lançando seu primeiro livro. “A AJEB tem um valor inestimável. Me abriu o caminho para a literatura. Ajudou a divulgar meu trabalho. Eu acho que meus livros tiveram uma ascensão maior por causa da AJEB. Até então eu não conhecia literatura em profundidade, a importância da literatura, a importância desse espaço”, relata.

Maria Odila assumiu a AJEB nacional em 2016. Sua candidatura foi apoiada pela ex-presidente nacional, Daisy Buazar, de São Paulo. “Logo que me tornei presidente nacional fui convidada para tomar posse na Academia Feminina do Rio Grande do Sul”. Maria Odila foi também pioneira da Associação Gaúcha dos Escritores Independentes (AGEI), é membro da Academia de Letras do Brasil/ Seccional RS e da Academia Literária Internacional ALPAS 21.

Durante sua gestão, que perdurou até dezembro de 2021, devido à pandemia do coronavírus, realizou vários projetos literários e foi responsável por reativar onze coordenadorias que estavam inativas, durante o I Encontro de Ajebianas, realizado em Fortaleza, em 2018.

O caminho que a AJEB abriu para mim eu pude proporcionar abrir para outras mulheres. Estando na presidência a gente sente essa satisfação de dar aquela oportunidade que tivemos lá no início. É uma valorização do nosso trabalho que estamos dividindo, passando adiante, para outras mulheres. E a gente vê a alegria, o rosto feliz de elas conseguirem participar. A AJEB dá oportunidade para essas mulheres que têm o trabalho guardado na cabeça. A AJEB serve para dar aquele impulso. Nosso trabalho na AJEB é para impulsionar a escrita e a leitura também. Porque quem não lê não escreve.

Quando perguntada sobre as memórias afetivas que tem da AJEB, Maria Odila responde que:

Foi um presente dos céus. E a gente está rodeada de pessoas que são anjos bons que surgem na vida da gente. Porque sempre surge alguém disposta a colaborar. Nunca me senti só nesta trajetória. Muitas amigas surgiram. Tenho uma amiga que entrou comigo e diz: “olha, enquanto tu tiveres na AJEB eu vou estar junto”. Há uma congregação, uma sintonia.

Maria Odila ressalta que a sua coordenação no Rio Grande do Sul foi muito harmoniosa, mas que ao presidir a AJEB nacionalmente enfrentou alguns desafios: “Claro que no momento que se expande a gente encontra vários tipos de personalidades, de atitudes, de comportamento, mas que também não deixa de ser um aprendizado. A gente passa por umas dificuldades, por caminhos tortuosos, mas que só vêm para ensinar”.

Maria Odila enaltece as novas gerações de ajebianas que assumiram as coordenadorias: “Eu acho que essa nova fase da AJEB foi marcante, ainda mais com a chegada dessas onze meninas. Essa nova geração está fazendo um belo trabalho”.

Entrevista 2 – Irislene Morato

Em 2017, Irislene Morato, atual presidente nacional, tornou-se membro da AJEB-RJ convidada pela presidente coordenadora na época, Dyandrea Valverde Portugal, que também era presidente da Rede Sem Fronteiras, instituição da qual Irislene fazia parte. Segundo ela, antes do convite feito por Dyandrea, nunca tinha ouvido falar da AJEB, apesar de já fazer parte de várias Academias de Letras no Estado de Minas.

Irislene foi uma das presidentes coordenadoras empossadas no I Encontro Nacional de Ajebianas, em setembro de 2018, em Fortaleza. Em novembro do mesmo ano fundou a AJEB-MG, na Academia Mineira de Letras, em Belo Horizonte.

Em dezembro de 2021, Irislene tomou posse como presidente nacional da AJEB, em uma assembleia realizada em Curitiba, Paraná. Irislene diz que o que a motivou a concorrer às eleições para presidência nacional foi tirar a AJEB da informalidade, criando um CNPJ para cada coordenadoria. “Com o CNPJ as coordenadorias poderão ter ajuda do município para conseguir uma sede para a AJEB de seu estado”. Além disso, Irislene ressaltou que para ter um estande ou espaço em Feiras de Livros e Bienais, para participarem de um edital ou de um projeto literário, as coordenadorias precisam estar formalizadas. “Agora chegou a hora de realmente regularizar esta situação, de modernizar. Há 50 anos tantos estados, tantas mulheres, tantas escritoras, já deixaram um legado, ou estão fazendo seu legado, isso é muito importante.”

Outro propósito de Irislene é reativar e fundar novas coordenadorias.

Vi que tem história da AJEB até na Bahia, em locais que eu não sabia que existia. Eu consegui fotos da Helê Vellozo Fernandes na coordenadoria do Espírito Santo. Ela esteve na posse de uma ex-presidente que está viva. Ela tem até carteirinha da AJEB. Eu estou doida para conversar com ela, porque eu vou reativar a AJEB de lá.

Em 03 de abril de 2022, foi fundada mais uma coordenadoria da AJEB em Porto Velho, Rondônia, tendo como presidente coordenadora a escritora Isabel Cristina da Silva. Irislene conta que outra coordenadoria que está prestes a ser fundada é a de Alagoas. E ela pretende também ainda em 2022 reativar a coordenadoria de Paraíba.

Fala ainda sobre a vontade de reativar as coordenadorias do Rio Grande do Norte e Pará, fundadas na década de 80, que estão inoperantes. “É um dever meu procurar em todas as coordenadorias quem queira mostrar o seu trabalho. Estou tendo esta oportunidade de fazer, estou muito feliz, mais feliz ainda com o resultado. Tenho a melhor das intenções”, afirma Irislene.

Ao ser perguntada de que maneira a AJEB a ajudou a conquistar seu espaço dentro da literatura Irislene respondeu que para ela foi um divisor de águas: “Há cinco anos quando a Dyandreia me convidou para me associar à AJEB-RJ eu achava que escrever era um hobby. Eu não me achava profissional. Eu estudei 35 anos de odontologia, fui pesquisadora na área, professora na área, nunca imaginei que pudesse me tornar uma escritora profissional.”

Para Irislene é o fazer que muda as coisas. A AJEB deu a ela oportunidade para que ela pudesse ajudar as ajebianas a ocuparem seus espaços. Além disso, Irislene diz nunca ter pensado em organizar livros e com a AJEB ela está tendo esta oportunidade: “Ter a oportunidade de conhecer o trabalho de outros escritores é um grande aprendizado. Organizando as coletâneas da AJEB estou tendo um curso de pós-graduação intensivo em literatura. Estou nadando de braçada neste conhecimento e procurando avidamente /aprender”, conta.

Irislene enfatiza a importância da AJEB para que a voz da mulher seja enaltecida no meio social: “Nossa voz é para o social, é para todos. Não só para as mulheres, mas principalmente para as mulheres, para elas se empoderarem, ou seja, tomarem fé, tomarem consciência, saírem da dúvida para a certeza de si mesmas”.

Irislene sorri achando graça, quando fala que tem muitos homens querendo entrar para a AJEB: “O que tem de escritor perguntando como é que faz para entrar na AJEB. Eu digo que os homens entram por meritocracia. Se tiver uma produção que justifique, pode entrar como membro honorário ou benemérito”.

Em relação às amizades feitas na AJEB Irislene diz que nunca viu um crescimento tão exponencial de amizade como o que ela teve desde que entrou para a AJEB:

Para mim as coisas mais significativas são as relações humanas. São as pessoas. Quando eu quero ver o trabalho de todas as coordenadoras, não é para me intrometer, é para conhecer as pessoas e o trabalho, a riqueza que cada uma tem. E todas que eu vejo, eu me impressiono. Eu falo, gente, isso tem que se tornar público, porque as pessoas que não têm essa informação têm que ter acesso a esse conteúdo. É muito importante para a humanidade, para as pessoas em geral, homens, mulheres, adolescentes, crianças.

Irislene diz que assim como foi incentivada, agora tem o dever de incentivar outras pessoas. Segundo ela, o que a estimulou a se tornar presidente nacional foi o amor que nutre pela associação e a vontade de torná-la mais visível e legítima: “É tentar dar à nacional a visibilidade e o trabalho que ela tem que ter, que é de unidade.

Olha o que cada região, com as suas peculiaridades, com a sua riqueza folclórica, cultural, tem para mostrar pra gente. Então é uma oportunidade para nossa AJEB nacional de integrar o conhecimento para cada uma de nós”.

Considerações finais

Por meio destas duas entrevistas pudemos verificar que as memórias da ex-presidente nacional da AJEB, Maria Odila Menezes, e a atual presidente nacional, Irislene Morato, como um fenômeno coletivo e social, podem ajudar a recuperar as raízes históricas da associação, trazendo à tona um importante movimento literário feminino. As memórias dessas duas mulheres nos deram uma amostra de como a associação foi significativa para que elas se tornassem visíveis e ocupassem um espaço relevante na escrita de autoria feminina brasileira. Conforme Halbwachs (1990, p. 47), quando estamos em sintonia com aquele grupo em que pertencemos, “vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros”. Ou seja, ao fazermos parte de um mesmo grupo e pensarmos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu.

À medida que as entrevistadas foram participando ativamente da entidade ao longo desses anos, elas criaram laços de amizade e admiração, formando uma rede de afetos que as ajudou na luta para ter acesso à voz e a ocupar seus lugares na história da literatura de autoria feminina no Brasil, contribuindo na construção da escrita das mulheres brasileiras. De acordo com Pollak (1992, p. 204), a memória é um fenômeno construído consciente ou inconscientemente. Podemos dizer que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidades, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”.

As escritoras da AJEB estão ligadas por meio da literatura e trazem consigo uma memória afetiva desse lugar-espço. De acordo com Le Breton (2009), são os afetos que simbolizam a permanência, a relação do homem com o mundo e a sua intimidade inserida nos acontecimentos do cotidiano. Temos sempre uma apropriação de afeto sobre os objetos que nos cercam e que é duradoura, independentemente do tempo. “A emoção é a própria propagação de um acontecimento passado, presente ou vindouro, real ou imaginário, na relação do indivíduo com o mundo” (LE BRETON, 2009, p. 113).

Perante esses aspectos podemos dizer que as escritoras e jornalistas da AJEB ao pertencerem a associação, evocam memórias e trazem elementos correspondentes às

recordações e a afetividade, retomam formas de pensamentos e vivências individuais ou proporcionadas pelo grupo, trazendo consigo questões emocionais, visto que, segundo Le Breton (2009, p. 128), “uma cultura afetiva está socialmente em construção. Cada um impõe sua colaboração pessoal ao papel que representa, com sinceridade ou distância”.

No entanto, conforme pudemos verificar por meio das falas das entrevistadas, enquanto membros do grupo, nem todas têm as mesmas lembranças, pois cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. “Se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo” (HALBWACHS, 1990, p. 51). Desta forma, este conjunto de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada uma delas.

Diante dessas considerações, retomamos a questão da mulher na literatura, sua condição como sujeito histórico, tanto na escrita quanto na sua representação em obras literárias. E, nesse sentido, “se há textos esquecidos, há a necessidade de recuperá-los, ressuscitando-os de páginas manuscritas, ou de primeiras edições escondidas nas estantes” (SANTOS, 2014).

A autenticação da literatura de autoria feminina no Brasil é um processo de contínua construção, possibilitando um diálogo entre as escrituras e escritoras de diferentes épocas. Por isso, acreditamos que este estudo possa inspirar futuras pesquisas, não somente para o resgate das memórias coletivas e afetivas das escritoras e jornalistas pioneiras da AJEB, como também da memória da produção jornalística e literária feminina no Brasil, nas últimas décadas, assim como da (re) escrita de sua história cultural.

A AJEB é uma entidade que permanece viva, atuante, tanto na história contemporânea da escrita de autoria feminina brasileira, quanto na memória de suas associadas. No entanto, essas memórias não cessam de se transformar e a associação, ela própria, muda constantemente.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, Hellê Vellozo (org). **Ajebianas do Paraná e do Brasil**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1980.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias**: antropologia das emoções. Petrópolis: Vozes, 2009.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10. São Paulo, dez.-1993

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.200-212, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In:Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Autoria feminina, memória e subjetividade: relações possíveis.

Antares: Letras e Humanidades, Caxias do Sul, v. 06, n. 11, p. 109-121, jan./jun. 2014.

Semestral. Disponível em:

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2849/1664>. Acesso em: 09 abr. 2020.

TEDESCO, João Carlos. **Nas cercanias da memória**: temporalidade, experiência e narração. 2. ed. Passo Fundo: UPF, 2014.



CELINA E SUHURA: SUBALTENIZAÇÃO E RESISTÊNCIA DA MULHER COLONIZADA

Eliane dos Santos RAMOS (UNIR)¹

RESUMO: A literatura exerce grande influência no meio social por abordar questões vividas em diferentes épocas. Neste trabalho, parte do trabalho de conclusão de curso orientado pela professora Raquel Aparecida Dal Cortivo, analisamos os contos “O baile de Celina” e “Ninguém matou Suhura”, do livro *Ninguém matou Suhura: histórias que ilustram a História* (2009), da moçambicana Lília Momplé que aborda a violência colonial sofrida em Moçambique. Propomos uma leitura embasada na crítica pós-colonial e em suas imbricações com a crítica feminista, pois trataremos do espaço destinado às mulheres e a subjugação a que eram submetidas. Ambos os contos que ora examinamos são protagonizados por personagens femininas. Portanto, evidenciam os impactos do colonialismo sobre o corpo da mulher e também suas tentativas de resistência. As relações existentes entre colonizado e colonizador, atravessadas pela violência transfigurada nos contos, permitem ressignificar o processo de colonização, outrora divulgado pelas nações europeias como uma suposta “missão civilizatória”. As protagonistas dos contos estão imersas numa atmosfera de violência que se perpetua nos espaços públicos (a administração colonial, o trabalho, a delegacia ou a escola) e se infiltra nos espaços domésticos e privados dessas protagonistas, em que o próprio lar é invadido, assim como os corpos constantemente violados.

Palavras-chaves: Crítica Feminista; Pós-Colonialismo; Moçambique; Lília Momplé.

ABSTRACT: Literature exerts a great influence on the social environment to board issues experienced in different times. In this work, part of the course completion work supervised by Professor Raquel Aparecida Dal Cortivo, we analyze the short stories “O baile de Celina” and “Ninguém matou Suhura”, from the book *Ninguém matou Suhura: histórias que ilustram a História* (2009), by the mozambican writer Lília Momplé, which works the colonial violence suffered in Mozambique. We propose a reading based on postcolonial criticism and its imbrications with feminist criticism, as we will deal with the space destined for women and the subjugation to which they were subjected. Both tales that we are now examining are starring female characters. Therefore, they show the impacts of colonialism on the woman's body and also her attempts at resistance. The existing relations between the colonized and the colonizer, crossed by the

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa e suas Literaturas. Membro do Grupo de Pesquisa LILIPO – Literaturas de Língua Portuguesa. E-mail: elianesramoss773@gmail.com.

violence transfigured in the tales, allow us to re-signify the colonization process, once publicized by european nations as a supposed “civilizing mission”. The protagonists of the stories are immersed in an atmosphere of violence that is perpetuated in public spaces (the colonial administration, work, the police station or the school) and infiltrates the domestic and private spaces of these protagonists, in which the home itself is invaded, as well as like bodies constantly violated.

Keywords: Feminist Criticism; Postcolonialism; Mozambique; Lília Momplé.

Considerações Iniciais

O objetivo deste trabalho corresponde a um estudo sobre a Literatura Moçambicana a partir dos contos do livro *Ninguém Matou Suhura*: estórias que ilustram a História, de Lília Momplé, voltado ao tema da exploração e violência vividas durante a colonização portuguesa em Moçambique e à subjugação a que as mulheres eram submetidas. Com base na abordagem crítica dos estudos pós-coloniais e em suas imbricações com a crítica feminista, desenvolvemos uma análise que evidencia a violência em forma de abusos físicos e psicológicos presentes nos contos “O Baile de Celina” e “Ninguém matou Suhura”, e apresentamos as personagens, os impactos do colonialismo que recaíam sobre a mulher colonizada, as situações que viviam e as denúncias que o livro faz contra os colonizadores.

Partimos da hipótese de que ao abordar a literatura moçambicana que trata da relação entre o colonizado e o colonizador, podemos identificar os aparelhos ideológicos de estado², presentes na obra e a violência colonial, evidenciando pela ficção curta de Momplé a opressão que caracteriza todo processo de colonização e, em específico, a colonização portuguesa, cuja truculência foi mascarada por certo conceito do luso tropicalismo e de uma suposta “missão civilizatória”. Tal violência, que permeia todo o tecido social no colonialismo, atinge duplamente a mulher e intensifica-se pelo gênero e pela condição de colonizada.

Lília Maria Clara Carrière Momplé nasceu na Ilha de Moçambique em 1935, é escritora e formada em Serviço Social, membro de honra da Associação dos Escritores Moçambicanos e foi professora de inglês e Língua Portuguesa por muitos anos. Em suas obras, aborda temas relacionados a gênero, raça e classe. O livro *Ninguém Matou Suhura* foi publicado em 1988, mas seus contos são ambientados nos anos da presença colonial portuguesa no território moçambicano. O livro chama a atenção pela temática e traz a sensação de viver, com as

² Conforme Louis Althusser (1992)

personagens, todos os abusos e sofrimento a que as pessoas foram submetidas no período colonial em Moçambique, uma vez que são transfigurados pela/para a ficção os abusos sofridos pela população do país em diferentes contextos, seja urbano ou rural.

A proximidade entre ficção e realidade nos contos de *Ninguém Matou Suhura* é evidente, pois isso se expressa já no subtítulo da obra: “estórias de ilustram a História”.

Identificamos as denúncias que há nos contos do livro e temos o intuito de expor, dando ênfase às personagens, a violência na forma de abusos e sofrimentos vivenciados pelos colonizados durante anos e evidenciar a subalternização e a resistência que as personagens nos revelam, com isso, pretendemos contribuir para um processo de desnaturalização da violência que remonta a práticas coloniais e continuam nos dias atuais na forma de estratégias cada vez mais complexas de discriminação e exploração.

Nosso objetivo geral será analisar os contos, discutir e abordar a literatura moçambicana, a figura da mulher e o colonialismo no livro *Ninguém matou Suhura* e apresentar suas consequências, evidenciando as violências, humilhações, desumanização e abusos que as personagens viveram nos contos da obra.

A literatura moçambicana e o colonialismo

O colonialismo “caracteriza o modo peculiar como aconteceu a exploração cultural durante os últimos 500 anos causada pela expansão europeia” (BONICCI, 2009, p. 262). Os colonizadores buscavam riquezas e vantagens pessoais quando decidiam ir para colônia e quando chegavam ao destino, percebiam que os modos de vida da população eram diferentes dos que eles estavam habituados. Entretanto, compreendiam a “diferença” como sinal de inferioridade. Desse modo, sentiam-se superiores e investiam-se da responsabilidade de “civilizar” aqueles povos” e instalavam os seus costumes naquele território. O colonizador desqualificava toda a carga cultural daquele povo e o via como inferior, conforme destaca Franz Fanon:

A rigor, animaliza-o. E, de fato, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. Faz alusão aos movimentos réptis do amarelo, às emanações da cidade indígena, às hordas, ao fedor, à pululação, ao bulício, à gesticulação. (FANON, 1978, p. 31).

O colonizado não era apenas visto como inferior, ele também era explorado e passava por um processo de desumanização que, conforme Albert Memmi (1977) e Fanon (1978), é o

processo de destruição de todas as qualidades que faziam do colonizado uma pessoa. A partir deste processo, o colonizado era submetido a trabalhos forçados, era explorado de todas as maneiras possíveis, era humilhado e ridicularizado, recebia menos do que o mínimo para sobreviver e perdia o bem mais precioso: a liberdade. Ele não tinha mais o direito de falar o que queria, de estudar, era violentado e não possuía sequer o direito de se defender.

A violência que o colonizado sofria não era apenas física, havia a violência psicológica. O artigo de José Luís Cabaço, *Violências Atmosféricas e Violências Subjectivas: uma experiência pessoal* (2011), apresenta a experiência pessoal do autor que morou na colônia durante a infância e a adolescência e presenciou as violências que os colonizados sofriam. Segundo Cabaço (2011) havia um clima de tensão que cercava o colonizado fazendo com que ele vivesse com medo de que algo ruim acontecesse a qualquer momento. O autor também discute a respeito dos episódios de violência física que vivenciou na infância, como o fato de ter presenciado várias vezes, nas sextas-feiras, a palmatória que os colonizados sofriam após julgados pelos seus “delitos menores”.

A violência permeava ainda as instituições de estado, pois era dado a elas liberdade para decidirem como agir com os negros da colônia: “Estavam presentes ao julgamento dos casos os chefes tradicionais e o administrador, e eram eles que decidiam a punição” (CABAÇO, 2011, p .215). E isso se repetia, gerando uma ideologia que causava tensão aos colonizados.

A ideologia é um “[...] sistema de ideias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social” (ALTHUSSER, 1980, p. 69), e aquela população colonizada sofria também com a violência ideológica e vivia sendo oprimida em vários âmbitos de sua vida. Segundo Louis Althusser (1992, p. 70), “O Aparelho (repressivo) do Estado funciona predominantemente através da repressão e secundariamente através da ideologia”, e os Aparelhos Ideológicos de Estado funcionam inversamente, sendo predominante a ideologia. Assim, os castigos públicos presenciados por José Luís Cabaço, eram claramente fruto de um aparelho repressivo que julgava e castigava pelas infrações, enquanto a estigmatização da espiritualidade do negro pela religião do colonizador, a ideia de que seu tipo físico não corresponde ao padrão de beleza etc, podem ser reproduzidos pela escola, pela igreja e pela família, que atuam como aparelhos ideológicos.

Portanto, o mundo colonial, como se refere Fanon (1968), é marcado pelo signo da violência que o divide em dois, um por onde transita o colonizador/colono e outro espaço de

exclusão, por onde circula o colonizado. Essa dicotomia pode ser observada inclusive nos espaços urbanos.

Na literatura podemos encontrar o meio social sendo abordado de formas surpreendentes, fazendo com que tenhamos mais contato com uma realidade que antes parecia distante ou era até mesmo desconhecida. Antonio Candido explica na obra *Literatura e Sociedade* a influência que o meio social exerce sobre a obra de arte e a influência que a obra de arte exerce sobre o meio. Segundo o autor, “A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é *social*, isto é, interessada nos problemas sociais” (CANDIDO, 2006, p. 29).

A literatura moçambicana, muitas vezes, evidencia a violência colonial e leva informação aos leitores e mostra que a relação existente entre colonizado e colonizador é o “[...] trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas” (CÉSAIRE, 1978, p. 25). Através da escrita, pela constituição das personagens, essa literatura denuncia a opressão e demonstra o repúdio de uma população que muito sofreu com a exploração.

Resistir: faces da violência colonial

Nesse recorte do nosso TCC, analisamos dois dos cinco contos do livro³ *Ninguém Matou Suhura*, de Lília Momplé, que retratam a relação do colonizado (especialmente da mulher) e do colonizador, abordam temáticas como a violência e o processo violento de assimilação.

O conto “O baile de Celina” possui um narrador onisciente e se passa em Lourenço Marques, em 1950, e conta a história de Celina, uma jovem de 20 anos. A mãe de Celina, D. Violante, uma mulata, sofreu muito durante a infância, pois a sua mãe, que era negra, casou-se com homem branco chamado Benjamin Castelo. O pai de Violante era sócio de Catarino da Silva e juntos ascenderam socialmente “à custa de falcatruas e da exploração desenfreada da mão-de-obra negra, arrebanhada à força pelas autoridades coloniais” (MOMPLÉ, 2004, p.42). A situação chama atenção, pois, embora os dois homens explorassem os negros, eram casados com

³ Os contos analisados neste trabalho narram a história de personagens Moçambicanos/colonizados. O livro de Lília Momplé possui 5 contos, sendo eles: Aconteceu em Saua-Saua, Caniço, O Baile de Celina, Ninguém Matou Suhura e o Último Pesadelo.

mulheres negras. Após conquistar respeito e dinheiro, Catarino da Silva, que considerava que a “África existe para enriquecer os brancos [...]” (MOMPLÉ, 2004, p. 42), separou de sua esposa e se casou novamente com uma mulher branca e passou a influenciar o amigo a fazer o mesmo, pois acreditava que não era vantajoso para um homem branco e bem sucedido estar casado com uma mulher negra e ter uma filha mulata e dizia “Larga lá a tua negrinha, que isso só dá para os primeiros tempos” (MOMPLÉ, 2004, p. 44). Por fim, a esposa de Castelo tomou a decisão de sair de casa com a filha pequena.

Podemos observar que há a objetificação da África e dos africanos. Se homem africano contra a vontade era transformado em força de trabalho para a produção de riqueza para os brancos, a mulher, por sua vez, tem seu corpo duplamente explorado, para o trabalho e para a satisfação sexual dos homens portugueses que as descartavam tão logo enriqueciam.

Violante cresceu sofrendo por ser mulata e decidiu que faria de tudo que fosse possível para proteger Celina das humilhações que passou e dar a ela a oportunidade de estudar, pois ela acreditava que somente através do estudo a filha se tornaria “alguém” e que seria aceita pelos colonizadores.

Depois de muito esforço da mãe, Celina conseguiu se formar no primário da Escola Luís de Camões e ser matriculada no Liceu Salazar, uma das escolas que visava os interesses dos colonizadores. Na escola não havia negros, havia apenas Celina e um garoto indiano “de cor” (mulatos). Com o passar do tempo, Celina conseguiu ser aceita pelos colegas pela sua inteligência, mas nunca conseguiu se sentir à vontade. Quando reclamava de algo à mãe, D. Violante falava: “Estuda, filha! Só a instrução pode apagar a nossa cor. Quanto mais estudares, mais depressa serás gente!” (MOMPLÉ, 2004, p. 51).

Todos os anos havia a festa dos finalistas para comemorar a chegada ao 7º ano dos alunos do Liceu Salazar, e a D. Violante, que era costureira, fez o vestido de Celina com muito orgulho e felicidade, pois sabia que a vitória da filha era fruto de muito esforço e renúncia. Ela também fazia planos, após a conclusão do 7º ano, de ir para a Metrópole para que Celina pudesse cursar o ensino superior. Mas para a surpresa de Celina, um dia antes da festa, o reitor a chamou junto com o colega indiano e anunciou que eles não poderiam participar da festa, pois haveria muitas pessoas importantes e a presença de mulatos em meio aos brancos causaria desconforto.

Nesse momento do conto é possível identificar a escola atuando como um aparelho ideológico de estado. De acordo com Ester Vaisman, (2006, p. 255), “A ideologia seria, nesse

contexto, uma espécie de cimento da sociedade (à la Durkheim), pois induziria os membros de uma determinada sociedade a aceitarem sem maiores resistências as tarefas que lhes são atribuídas”.

A escola no conto materializa-se como um aparelho de estado ao recusar a presença de Celina no baile, evidenciando que para o “funcionamento das engrenagens sociais” (VAISMAN, 2006, p. 255), de forma azeitada e sem “desconfortos”, cada um devia permanecer no seu lugar e não ousar ultrapassar os limites para além do que lhes foi concedido.

Em silêncio, Celina entende que nenhuma palavra seria suficiente para mudar o “veredito” do reitor, pois jamais uma subalterna, mesmo se falasse, seria ouvida, pois a condição de subalternizada a atravessava duplamente: Celina é negra e mulher. O Silêncio de Celina leva-nos a percebermos que “[...] há muitas mulheres que experimentam um silêncio amordaçador, o qual, além de se calar, petrifica-as e infantiliza-as, levando-as a assumir como “correto” e “necessário” tudo o que a sociedade projetou para elas, levando-as a recalcar o papel que desejariam desempenhar” (ARAÚJO; SILVA, 2019, p.117).

Celina retorna para casa e é encontrada pela mãe cortando o vestido com uma tesoura. O ato de destruir o vestido revela um grande marco do conto e um revide porque é o momento em que a Celina deposita toda a raiva que sentia, pois por mais parecida com os colonos, tanto nos modos como nos estudos, jamais poderia conviver como se não houvesse um abismo dividindo os dois mundos, apenas por ser negra e colonizada.

Segundo Bonicci (2009) o mundo foi dividido em dois: de um lado, há o Outro (colonizador) que construiu o sistema em que o colonizado se enxerga como dependente e se tornou a única maneira do colonizado entender o mundo; do outro lado, há o outro (colonizado) que é formado por um discurso degradante.

Na fala de Violante à filha ao exortar: “Estuda, filha! Só a instrução pode apagar a nossa cor. Quanto mais estudares, mais depressa serás gente!” (MOMPLÉ, 2004, p. 51), o não-dito revela o discurso degradante do colonizador que desumaniza a partir da cor da pele. Para além disso, ao constatar a impossibilidade de “apagar a cor” por meio dos estudos, Celina constata a impossibilidade de “ser gente” naquele mundo colonizado. A proporção do sentimento da protagonista manifesta-se na violência do revide, mesmo que silencioso, pois pode significar o desejo de destruir não o vestido, mas o que ele simbolizava: as regras de conduta dos portugueses ou, por extensão, o colonialismo.

Este é o único conto do livro em que não há violência física, mas há a repressão da escola, e, portanto, a já mencionada violência atmosférica, pois o ambiente não é acolhedor ou igualitário, como destaca o conto: “Contudo, não ignora que a aceitação que estes lhe demonstravam tem um limite. E não pode ultrapassá-lo sem que um gesto, uma palavra ou um súbito silêncio lhe venham a lembrar a cor da pele” (MOMPLÉ, 2004, p. 50). Há também a luta de D. Violante para tentar salvar a filha com o processo de assimilação que, conforme Memmi (1977), é um processo em que os colonizados passavam a reproduzir/praticar – quando era permitido – o que o colonizador praticava, como é o caso dos estudos em que alguns colonizados passaram a frequentavam as escolas e dominar a língua portuguesa para tentar se assemelhar, nem que seja o mínimo possível, aos colonos a fim de tentar serem vistos como uma pessoa melhor e “escapar” das violências a que estavam sujeitos.

Celina, mesmo decepcionada, sabia que não poderia ir contra o sistema colonial, cuja ideologia é reproduzida pela escola. É a constatação de que “no quadro da colonização, nada poderá salvar o colonizado. Jamais poderá passar para o clã dos privilegiados; mesmo que ganhasse mais dinheiro que eles, conseguisse todos os títulos, aumentasse infinitamente seu poder” (MEMMI, 1977, p. 71). A escola, que antes representava uma esperança para ela, havia revelado, como mostra a citação acima, que ela sempre seria vista como uma colonizada e sempre seria inferior aos olhos dos colonizadores, mesmo que fosse mais qualificada do que eles. A mãe de Celina, portanto, estava errada, nada mudaria a condição de “outro” em que tinham sido jogadas.

Outra situação de violência colonial é transfigurada na história de Suhura, uma adolescente negra, a personagem principal do conto “Ninguém Matou Suhura”. O conto é o mais longo do livro, dividido em três partes, datado de 1970 na Ilha de Moçambique e também narrado em 3ª pessoa por um narrador onisciente.

Na primeira parte, “O Dia do Senhor Administrador”, é apresentada a história do Administrador de Distrito e Presidente da Câmara e narra o decorrer do seu dia.

O Administrador e a esposa, D. Maria Inácia, a quem “o tempo maltratou impiedosamente” (MOMPLÉ, 2004, p. 60) construíram uma grande fortuna, mas não de forma honesta, pois

[...] Juntos humilhavam os negros e incutiam-lhes o desprezo por si próprios. Juntos exploravam os camponeses pobres e bajulavam os donos das plantações, juntos tinham

breves rebates de consciência que acalmavam prontamente com obras de caridade. Assim têm vivido em perfeita comunhão. (MOMPLÉ, 2004, p. 60).

Como podemos observar no trecho acima, D. Maria Inácia representa uma figura feminina que também explorava o cidadão colonizado, revelando que enquanto a mulher negra e colonizada sofria duas vezes, a mulher branca, mesmo sendo vista como “inferior” comparada a um homem, ia ao encontro de uma ideologia de exploração e desumanizava igualmente os colonizados, pois havia um “[...] choque de ideologias: uma que lhe é própria, outra que lhe é imposta pelo modo de pensar dominante” (ZOLIN, 2009, p. 234).

A maior preocupação do casal era a filha mais velha, Manuela, que era professora e tratava os alunos negros da mesma forma que tratava os brancos, pois achava que era o justo a se fazer. Ainda pequena começou a dar “trabalho” aos pais por tais comportamentos: chorava quando ouvia algum negro apanhar, comia com os empregados da casa, era afeiçoada a sua babá e os fez uma vergonha imensa ao dizer, na frente de muitas pessoas, que se casaria com um negro caso gostasse dele e o sentimento fosse recíproco. Certamente ela era a “ovelha negra” daquela família aos olhos dos pais, mas também era a filha que o pai mais gostava. Manuela era uma mulher branca que transgrediu o patriarcado/tradição e, mesmo sendo várias vezes repreendida pela família, foi capaz de resistir e lutar pelo que acreditava.

As outras personagens femininas que aparecem no conto são mencionadas como objetos de satisfação sexual do senhor Administrador que mantinha regulares encontros noturnos com jovens negras e o conto narra um desses encontros.

A primeira parte do conto se encerra quando o administrador vai à casa de D. Júlia de Sá, uma mulher famosa por ter quartos em sua casa para os adultérios que aconteciam na cidade. A jovem que ele foi encontrar era Suhura, uma jovem colonizada que ele viu na rua do Celeiro e “[...] decidiu ali mesmo que havia de possuir a dona de tal rosto. Nem o corpo magro e quase infantil da rapariga, nem as andrajosas capulanas que a cobriam lhe arrefeceram o desejo imperioso” (MOMPLÉ, 2004, p. 66), na concepção do administrador Suhura “[...] é apenas mais uma bela negrinha que lhe passa pelas mãos, sem dúvida muito menos importante para ele que qualquer dos seus animais de estimação.” (MOMPLÉ, 2004, p. 66).

A referência ao tratamento aviltante dado ao colonizado está na comparação da moça com os animais de estimação do administrador e ao considerá-la “menos importante”, evidencia a situação da mulher na sociedade colonial, pois ela estava abaixo inclusive dos homens negros, servia para aplacar a lascívia e o desejo dos colonizadores.

Na segunda parte do conto, “O dia de Suhura”, é narrada a história da jovem Suhura que chamava atenção por sua beleza e, embora aparentasse ter porte de criança por ser uma adolescente de apenas 15 anos, não escapou do olhar maldoso de alguém que tinha uma posição respeitada na cidade, pela cor da pele e pelo posto de administrador, condição que lhe permitia submeter qualquer ao seu poder e desejo.

Suhura era órfã de pai e mãe e morava com avó materna que ficou incumbida de cuidar da doce menina após a morte da filha. Mesmo não tendo nada, a menina se alegrava pelo simples fato de estar viva, pois era “predisposta à alegria [...]” (MOMPLÉ, 2004, p. 75), até que a sua avó a chamou Suhura para conversar: “[...] o que vou te pedir hoje, nunca pensei pedir na minha vida. O meu coração dói como uma ferida, e não sei mesmo se algum dia esta ferida há-de sarar” (MOMPLÉ, 2004, p. 80). Logo após, ela iniciou a explicação sobre o que a deixava tão abalada: há alguns dias ela havia sido chamada à casa de D. Júlia de Sá para se encontrar com o sipaio Abdulrazaque para ser avisada do “desejo imperioso” do administrador, que “tinha visto a sua neta Suhura e tinha gostado dela? Gostara tanto que queria dormir com ela, uma simples negra sem valor.” (MOMPLÉ, 2004, p. 81).

A avó tentou reverter a situação, mas não teve sucesso, ouviu de Abdulrazaque que apenas estava sendo comunicada porque ele respeitava a velhice da senhora, pois ele “[...] podia chegar a sua casa e levar a sua neta para o senhor administrador e pronto.” (MOMPLÉ, 2004, p. 84). Como já mencionamos, as personagens dos contos de Momplé são apresentadas em situações-limites e ceder ao pedido do administrador é para a avó um desses momentos de decisão.

No dia marcado, a avó tentou enganar o sipaio dizendo que Suhura estava doente, mas “Tivera que suportar-lhe os insultos e ameaças que ele, desconfiado, lhe atirava aos berros [...]” (MOMPLÉ, 2004, p. 83), não havia nada que pudesse fazer. Mais tarde a menina deveria estar pronta para ir ao encontro. E, infelizmente, ela foi levada à casa de D. Júlia de Sá.

Na terceira e última parte do conto, “O Fim do Dia”, é narrado o encontro de Suhura com o administrador e o triste fim da moça. Após a chegada do administrador ao quarto, “Suhura sente agora que não pode tolerar qualquer contacto físico com este desconhecido que avança para ela [...]” (MOMPLÉ, 2004, p. 85) e sem sucesso, tentou fugir, lutou e resistiu com todas as suas forças, mas infelizmente foi vencida. Após a luta e um último grito, a jovem fica imóvel, o administrador a estuprou e somente após o ato, percebeu que Suhura havia morrido. O administrador apenas sente curiosidade em descobrir a causa da morte “[...] teria violentado a

rapariga de tal modo que provocasse uma hemorragia fatal? Ou, no meio da sua estúpida agitação, teria ela própria batido com a nuca na cabeceira da cama? Ou morrera de puro susto? [...]” (MOMPLÉ, 2004, p. 86). O seu empregado, o sipaio Abdulrazaque, ficou encarregado de cuidar do corpo e devolvê-lo para a avó.

Quando a avó viu o corpo da neta sem vida, começou a chorar e gritar que tinham matado a sua neta, mas Abdulrazaque, a intimidando, disse: “Não grita, velha. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Compreende?!” (MOMPLÉ, 2004, p. 86). Neste momento, a idosa pôde compreender que não poderia falar a respeito do acontecido nem culpar alguém, pois “quando ele leva o corpo da menina à avó e com essa frase ele intimida a idosa para silenciá-la” (COSTA, 2015, p. 11).

Segundo Spivak (2010, p.67), “[...] o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”. A avó também sabia que jamais uma colonizada teria voz para desmoralizá-lo ou sequer seria ouvida, pois estava, como afirma ainda Spivak, triplamente implicada: era colonizada, negra e mulher.

Neste conto podemos observar que as mulheres, assim como todos os colonizados, não tinham voz nem querer. Suhura foi levada contra a vontade da avó e da sua própria vontade, tentou resistir de todas as formas possíveis e foi agredida até a morte e mesmo morta foi estuprada. Este conto nos revela que a mulher, além de sofrer com todas as violências que uma pessoa negra e colonizada estava sujeita, sofria também com o abuso sexual.

Considerações Finais

A literatura moçambicana denuncia os abusos sofridos e expande o conhecimento sobre um período que não deve ser esquecido, pois através da obra de arte, desromantiza e desmistifica o processo de colonização portuguesa, nos possibilitando descolonizar o olhar e as práticas excludentes a que as pessoas eram submetidas.

Com base na análise dos contos do livro **Ninguém matou Suhura** e na abordagem crítica dos estudos pós-coloniais e da crítica feminista é possível identificar na obra de Lília Momplé a violência que permeava as relações na sociedade colonial. Essa violência se manifestava desde os primeiros contatos pela expropriação da terra, bem precioso para o homem africano, pois assim lhe era retirado também seu meio de subsistência.

Evidenciamos, na análise das protagonistas Celina e Suhura, a violência cotidiana da sociedade colonial, o embate entre o colonizado e o colonizador e a figura da mulher que era duplamente colonizada, pois sofria com a opressão racial e de gênero, era silenciada em todos os campos da sua vida.

Os contos tratam de problemas que os colonizados enfrentavam diariamente em Moçambique de maneira detalhada que nos fazem sentir repulsa da maneira como os colonizadores desumanizavam, exploravam e violentavam os negros a fim de lucrar e, como no caso de Suhura e das outras meninas que se encontravam com o administrador, para o prazer sexual.

Segundo Rosenfeld (2009, p. 46), “o próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea”. No caso dos contos, tal situação condensa-se na dor, pois as violências, os abusos e os sofrimentos que ocorreram durante o período de colonização portuguesa são abordados nos contos do livro através de personagens consideradas comuns num espaço social de tensão e conflito, evidenciando as relações de poder e estratégias de dominação.

Desse modo, a colonização, a subalternização e a resistência das mulheres que são protagonistas dos contos analisados, nos revelam, como o subtítulo do livro nos sugere, contos que ilustram a História e nos apresentam personagens que desejavam recuperar a liberdade e a cidadania que lhes foi roubada. Concluímos que não há somente uma denúncia, há também uma ressignificação do processo de colonização como algo nocivo, imprescindível para que seus efeitos como a objetificação/reificação e a exploração de seres humanos possam ser combatidos nas sociedades do século XXI.

Referências

ALTHUSSER, Louis. Os Aparelhos Ideológicos de Estado. In: _____. **Aparelhos ideológicos do Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3 ed. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1980.

ARAÚJO, Nathalia Guedes de; SILVA, Maria Teresa Salgado Guimarães da. **O silêncio-voz: As mulheres de Neighbours**, de Lília Momplé. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/73657/45667>. Acesso em: 21 de agosto de 2022.

BONICCI, Thomas. Teoria e Crítica Pós-colonialistas. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Edum, 2009. p. 257-283.

CABAÇO, José Luís. **Violências Atmosféricas e Violências Subjectivas: uma experiência pessoal**. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/fCrwnBsGN56CzrDqfNwm4cj/?format=pdf&lang=pt_ Acesso em: 10/03/2022.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonizado**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

COSTA, Silvaneide da Silva. **Estórias que ilustram a história: as narrativas ficcionais de Lília Momplé**. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456150834.pdf Acesso em: 20/12/2021.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MOMPLÉ, Lília. **Ninguém matou Suhura: estórias que ilustram a História**. 5. ed. [S.l.]: Edição da Autora, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 9-50.

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

VAISMAN, Ester. **Ideologia e aparelhos de Estado – velhas e novas questões**. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2294/1388>. Acesso em: 20/12/2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: 222222EDUEM, 2009. p. 217- 242.



CONSCIÊNCIA E MEMÓRIA EM “AMNÉSIA”, DE ELIANA ALVES CRUZ

Tássia Tavares de OLIVEIRA (UFCG)¹

RESUMO: Este trabalho toma como objeto de análise o conto “Amnésia”, de Eliana Alves Cruz (2021). A protagonista Jussara é uma executiva de sucesso, grávida do primeiro filho. Enquanto aguarda a candidata a babá para a entrevista, Jussara surpreendentemente se encontra com seu passado personificado na sua versão menina de 12 anos. Esse encontro é marcado pelas diferenças entre as duas e pelo esquecimento decorrente da dor – aos poucos vamos descobrindo diversas violências racistas sofridas pela menina – assim como nossa sociedade é marcada pelo trauma colonial, que finge esquecer seu passado de escravidão e negar o racismo ainda existentes. Porém, ao final do conto Jussara supera a amnésia e consegue livrar-se da culpa, reencontrando-se consigo mesma e reconfigurando sua identidade, inclusive ao promover mudanças em relação à sua nova vida, marcada no conto pelo fato de estar grávida. Me proponho a trazer uma leitura do conto atentando para os elementos da narrativa e como suas caracterizações ensejam a dialética entre consciência e memória (GONZALEZ, 2020), o que, segundo Bosi (2015), é uma das situações do conto brasileiro contemporâneo. Durante a análise, percebemos que os traumas colonial brasileiro e individual de Jussara se entrelaçam no que Kilomba (2019) denomina racismo cotidiano, vivenciado pela protagonista apesar de sua ascensão social. Consideramos que o seu processo de cura envolve revisitarmos nosso passado escravista, o que pode apontar para outras possibilidades de vivenciar inclusive a maternidade negra.

Palavras-chaves: autoria feminina negra; identidade; racismo; sexismo; trauma colonial.

ABSTRACT: This work takes as an analysis object the short story “Amnésia”, written by Eliana Alves Cruz (2021). Jussara, the protagonist, is a successful executive pregnant with her first child. While she waits for a babysitter candidate for an interview, Jussara surprisingly meets her past embodied in a 12-year-old girl as a version of herself. This meeting is marked by the differences between them and by the oblivion caused by pain – gradually, we discover several racial violence suffered by the girl – just as our society is marked by the colonial trauma, which pretends to forget its past of slavery and deny the remaining racism. However, at the end of the short story, Jussara overcomes the amnesia and is able to get rid of guilt,

¹ Professora de Literatura da Universidade Federal de Campina Grande. Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Email: tassia.tavares@professor.ufcg.edu.br

finding herself again and resetting her identity, also by promoting changes related to her new life, defined in the short story by the fact that she is pregnant. I propose myself to bring along a reading of the short story paying attention to the elements of the narrative and how their characterization motivates the dialectics between consciousness and memory (GONZALEZ, 2020), which, according to Bosi (2015), is one of the settings from the Brazilian contemporary short stories. During the analysis, we observed that Jussara's individual and Brazilian colonial traumas intertwine to what Kilomba (2019) names daily racism, lived by the protagonist despite of her social growth. We consider that her healing process involves revisiting our slave past, which can point to other possibilities of living also the black maternity.

Keywords: black female authorship; identity; racism; sexism; colonial trauma.

Introdução

Para pensarmos sobre questões relativas à identidade na literatura contemporânea brasileira, iniciamos esse trabalho propondo uma reflexão acerca da própria noção de Literatura contemporânea. Para além das discussões filosóficas sobre a contemporaneidade, é interessante ampliarmos a noção de que essa literatura se refere apenas ao tempo presente em que vivemos. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 254), “A própria ideia de contemporaneidade exige a consciência de um tempo passado, porque só com relação a este podemos chamar o nosso tempo de presente”. Esse entendimento é relevante para pensarmos a obra da escritora negra Eliana Alves Cruz, cuja obra se destaca na literatura brasileira contemporânea ao propor romances históricos com uma nova forma de abordar nosso passado colonial e escravocrata.

O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente. [...] Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 10-11).

A afirmação de Schollhammer (2011) sobre a ficção brasileira contemporânea é algo que observamos na obra de Eliana Alves Cruz, em que há essa necessidade de buscar outras formas de se relacionar com nossa memória histórica, buscando uma consciência negra para lidar com dilemas pessoais e coletivos que estão postos nos nossos dias.

A escritora Eliana Alves Cruz (RJ, 1966) é jornalista, colunista esportiva e roteirista. É autora dos romances: *Água de barreira* (Fundação Cultural Palmares, 2016 \ Malê, 2018), *O crime do cais do Valongo* (Malê, 2018); *Nada digo de ti, que em ti não veja* (Pallas, 2020) e *Solitária*

(Companhia das Letras, 2022). Além do livro de contos *A vestida* (Malê, 2022), agraciado recentemente com o prêmio Jabuti da categoria. É autora também das obras infanto-juvenis *A copa frondosa da árvore* (Nandyala, 2019) e *O desenho do mundo* (Bom de ler, 2022). Eliana Alves Cruz participa de diversas antologias, como os Cadernos Negros (Quilombhoje, 2016 e 2017). O conto “Amnésia”, que analisaremos aqui, foi publicado na antologia *Olhos de Azeviche: dez escritoras negras brasileiras em vinte contos* (Malê, 2021).

Em *Água de barrela* temos a saga de uma família negra no Brasil em três séculos de história, desde os primeiros familiares sequestrados na África e os seus primeiros descendentes que viveram durante o tempo da escravidão no Brasil até os familiares mais recentes. *O crime do cais do Valongo* é um romance policial e histórico que se passa no início do século XIX, o local no Rio de Janeiro funcionava como porta de entrada dos milhares de africanos que foram aqui escravizados.

Nada digo de ti, que em ti não veja é ambientado no Brasil colônia do século XVIII, trata de um escândalo envolvendo duas famílias ricas e uma personagem transsexual trazida da África para o Brasil. Em *Solitária* temos a história de duas mulheres negras, mãe e filha, que moram no ambiente de trabalho em um condomínio de luxo e expõe as chagas das relações de trabalho doméstico no Brasil e o vínculo com a época escravocrata. Percebemos, portanto, como a tônica do trabalho literário de Eliana Alves Cruz envolve o enfrentamento do desafio moral e ético de abordar essas experiências de vida maculadas pelo racismo, elaborando narrativas sobre a história e a sobrevivência da escravidão.

Nosso objetivo é propor uma leitura do conto “Amnésia” atentando para os elementos da narrativa e como suas caracterizações ensejam a dialética entre consciência e memória (GONZALEZ, 2020), o que, segundo Alfredo Bosi (2015), é uma das situações do conto brasileiro contemporâneo.

No conto, temos uma protagonista negra, grávida, reencontrando e reelaborando seu passado. A memória da infância sofrida e o presente como mulher de sucesso são confrontados ao vir à tona diversas marcas deixadas pela permanência do pensamento racista colonial entre nós. “A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico.” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 15-16). No conto de Eliana Alves Cruz, portanto, o drama pessoal vivido pela protagonista Jussara pode ser

entendido por uma dimensão histórico-social da população negra no país, particularmente sobre o lugar da mulher negra em nossa sociedade.

Perspectiva identitária da prosa negro-brasileira

A partir dos postulados teórico-críticos de Cuti (2010) temos uma perspectiva interessante para pensarmos a história da literatura brasileira e as omissões acerca da autoria negra em nossa tradição literária, até chegarmos às marginalizações presentes na literatura contemporânea, particularmente em relação às vozes de mulheres negras.

Cuti (2010) defende a existência de uma prosa negro-brasileira enquanto estética literária própria, ao reconhecer semelhanças na escrita de diversos autores e autoras negros e negras e que divergem das tradicionais classificações que temos na história da literatura brasileira, muito enviesada por postulados eurocêntricos e racistas. “Os sentimentos mais profundos vividos pelos indivíduos negros são o aporte para a verossimilhança da literatura negro-brasileira” (CUTI, 2010, p. 87).

Sem dúvida, os temas derivados do enfrentamento com o racismo, o preconceito e a discriminação racial são muito importantes para a literatura negro-brasileira, pois constituem reações internas de forte carga emocional capazes de dinamizar a linguagem rumo a uma identidade no sofrimento e na vontade de mudança. (CUTI, 2010, p. 93-94).

No mesmo sentido, destacamos o conceito de *Escrevivência*, da escritora mineira Conceição Evaristo. O termo, amplamente utilizado nos estudos literários contemporâneos – muitas vezes, inclusive, equivocadamente desconsiderando a questão racial implicada – tem sua raiz ligada à tradição da literatura brasileira de autoria feminina e negra. “A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” A *Escrevivência* envolve a ruptura com o lugar social destinado às mulheres negras na colônia, aquelas que tinham seus próprios filhos sequestrados e maternavam os filhos dos senhores. A *escrevivência* da mulher negra promove mudanças na própria organização social, a mulher negra é autora da própria vida, é uma escrita que denuncia o sono injusto da branquitude embalado por séculos de desigualdades raciais.

Lélia González (2020) aborda essa função materna que coube às mulheres negras na formação identitária brasileira. As que não puderam maternas os próprios filhos e cuidaram dos

filhos da casa-grande, ninando, amamentando e transmitindo sua cultura. Reivindicar essa voz insurgente, portanto, é reelaborar essa história, honrando também os cantos de resistência das antepassadas. Consideramos que a escrivência de Eliana Alves Cruz cumpre com seu papel ético e estético. A noção de escrivência de Conceição Evaristo dialoga com uma perspectiva crítica da história que reconhecemos como princípio motivador da prosa negra brasileira escrita por Eliana Alves Cruz.

O neologismo poético de Conceição Evaristo conjuga os verbos escrever e viver, de modo que não se trata de uma simples escrita da vivência, mas envolve a força vital da escrita de mulheres negras, tal qual postula Audre Lorde (2020).

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital de nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias. (LORDE, 2020, p. 47).

A reflexão de Audre Lorde nos faz pensar na visão elitista sobre a literatura, tantas vezes difundida e reforçada pelas próprias injustiças na forma desigual de distribuição de poder em nossa sociedade. No entanto, tais autoras compreendem o fazer literário como uma atividade ordinária da vida, um direito fundamental, como o alimento diário.

Gloria Anzaldúa (2021) traz mais algumas contribuições ao pensamento feminista da diferença ao pensar sobre mulheres e o poder da escrita levando em conta as diversas interseccionalidades de gênero, raça, classe, sexualidade.

Quão difícil é para nós pensar que nós podemos escolher nos tornar escritoras, ainda mais sentir e acreditar que podemos. O que temos para contribuir, para dar? Nossas próprias expectativas nos condicionam. Nossa classe, nossa cultura, o homem branco, não estão todos nos dizendo que escrever não é para mulheres como nós? (ANZALDÚA, 2021, p. 46-47).

Mesmo assim, a escritora chicana nos instiga como terceiro-mundistas a se atrever no mundo da escrita, pelo próprio fascínio que a escrita nos oferece, como meio de salvação.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva dessa complacência que temo. Porque não tenho escolha. Porque preciso manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma. Porque o mundo que crio na escrita compensa aquilo que o mundo real não me dá. Ao escrever, eu organizo o mundo, ponho nele uma alça em que posso me segurar. Eu escrevo porque a vida não satisfaz meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando eu falo, para reescrever as histórias mal-escritas que eles contaram de mim, de você. Para ficar mais íntima comigo mesma e contigo. Para me descobrir, para me preservar, para me fazer, para ter autonomia. Para dissipar os mitos de que sou uma profeta louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e de que o que tenho a dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu vou escrever, mesmo que me ameacem para não escrever. E eu vou escrever sobre as imencionáveis, sem me importar com o suspiro ultrajado da censura e do público. E, por fim, eu escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho mais medo ainda de não escrever. (ANZALDÚA, 2021, p. 51-52).

Defendemos a literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres negras como das mais frutíferas possibilidades de repensar nossas feridas coloniais e escravocratas, visando uma educação antirracista, fazendo acordar do sono injusto: “A subjetividade negra é intransferível, mas ela é comunicante pela semelhança de seu conteúdo humano” (CUTI, 2010, p. 87).

Eu me torno uma mulher negra mais orgulhosa de minha herança cultural, e da história do meu povo, ao lê-la; e sei que, ao lerem estes poemas, outras pessoas negras, por vezes, mas também as brancas, encontrarão uma deliciosa fonte, que as nutrirá de vida e esperança, e quiçá as mobilizará para que, seja lá o que nos define como brasileiros, não mais seja permeado de racismo e machismo²

Ter consciência de nossa herança cultural negra é resistir ao processo de epistemicídio, é reconhecer nosso processo de formação identitária nacional. A escrevivência é ferramenta de combate ao epistemicídio porque reconhece a mulher negra como sujeita do conhecimento e do poder ancestral de contar histórias. Sueli Carneiro assim define o epistemicídio:

É fenômeno que ocorre pelo rebaixamento da autoestima que o racismo e a discriminação provocam no cotidiano escolar; pela negação aos negros da condição de sujeitos do conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do continente africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. A esse processo denominamos epistemicídio³.

Da amnésia à consciência negra

² JESUS, Jaqueline Gomes. Resgatar nossa memória. In: ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordeis**. São Paulo: Pólen, 2017.

³ CARNEIRO, Sueli. *Apud* RIBEIRO, Djamila. **Pequeno Manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

O conto “Amnésia” de Eliana Alves Cruz é um dos vinte contos de autoria feminina negra contemporânea presentes na antologia *Olhos de Azeviche: dez escritoras negras brasileiras em vinte contos* – ao lado de Aidil Araújo Lima, Elisa Lucinda, Elizandra Souza, Hildália Fernandes, Jarid Arraes, Lilian Rocha, Mari Vieira, Raquel Almeida e Simone Ricco.

Narrado em terceira pessoa, o que garante maior verossimilhança ao elemento fantástico do conto, a narrativa conta um episódio incrível da vida da protagonista Jussara que faz com que outras narrativas voltem à superfície: enquanto aguarda uma candidata a babá para a entrevista, Jussara surpreendentemente se encontra com seu passado personificado na sua versão menina de 12 anos.

O fato de Jussara estar grávida é a primeira informação sobre a personagem que temos. O conto inicia com uma dúvida comum entre as grávidas que põe em evidência uma questão de gênero: “Benício... ou seria Bruna? Jussara estava nesta tarefa de pensar no sexo da criança e no tanto que ela e o marido Pablo estudaram e trabalharam para chegar até ali.” (CRUZ, 2021, p. 23). As características de Jussara que temos a princípio, portanto, são: mulher grávida, casada, logo em seguida a informação que dá ênfase ao estudo e trabalho.

A protagonista é uma mulher negra, executiva de sucesso, casada, “na casa dos 30 e alguma coisa”, grávida do primeiro filho. “A população negra no Brasil é pouco representada fora dos quadros da pobreza, pois seu processo de ascensão social é invisibilizado pela ideologia racista” (CUTI, 2010, p. 93). Tal apontamento de Cuti é relevante para a análise do conto, pois Eliana Alves Cruz joga com esse horizonte de expectativa do leitor brasileiro, já que a questão racial de Jussara não nos é dada a priori, mas vamos construindo essa informação identitária a partir das revelações que o encontro com o passado proporciona. É como se o status social de Jussara tentasse apagar esse marcador social de raça, mas aos poucos as violências racistas vão se fazendo notar.

O conto se desenvolve em tempo psicológico, Jussara está sozinha em seu apartamento de classe média, num bairro nobre da cidade, pensando sobre a gravidez e a maternidade: “Absorta em seus pensamentos e sentimentos secretos dúbios sobre a maternidade, mas na obrigação de ‘sentir-se maravilhosa’, abriu a porta displicentemente, ainda com os olhos postos nas informações sobre lugares e lojas que visitaria na América do Norte.” (CRUZ, 2021, p. 24) Aparentemente os pensamentos de Jussara envolvem questões tidas como relativas ao universo feminino da maternidade: o sexo do bebê, o enxoval, a babá; mas percebemos como as

interseccionalidades⁴ de raça e classe já se fazem presentes entre as suas preocupações maternas.

Jussara estava aguardando a candidata a babá para a entrevista, mas se encontra com seu passado, personificado na sua versão menina de 12 anos: “Não era alguém parecida. Não era uma miragem. Era ela mesma em pouca carne, muito osso, cabelo sem alisamento e despida de roupas de grife.” (CRUZ, 2021, p. 24). Vamos construindo as características de Jussara adulta em oposição ao que aos poucos de revela da Jussara criança: a magreza, o cabelo crespo, as roupas simples.

Percebemos como esse encontro é marcado pelo esquecimento decorrente da dor, pois Jussara não consegue se lembrar do seu passado, mesmo que ali posto diante de seus olhos – assim como nossa sociedade é marcada pelo trauma colonial, que tenta negar o racismo ainda existente, mesmo quando ele grita diante de nós, fingimos esquecer as suas origens. Afinal, de quem é a amnésia? É a denúncia irônica de Lélia González:

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico, educadíssimo, culto, elegante e com uma feições tão finas... Nem parece preto. (GONZALEZ, 2020, p. 78).

Nesse imaginário coletivo tão comum reconhecemos a fala racista que nega o racismo, mesmo após séculos de escravização e a permanência de mecanismos que garantem a permanência estrutural do racismo, mesmo após um século de abolição. No conto Jussara supera a amnésia e consegue livrar-se da culpa, reencontrando-se consigo mesma e reconfigurando sua identidade, inclusive ao promover mudanças em relação à sua nova vida, marcada no conto pelo fato de estar grávida. “A criança se aproximou dela mesma, acariciou sua cabeça e a colocou no regaço. A infância embalando e confortando a adulta que brincava de esquecer.” (CRUZ, 2021, p. 27).

Ao término do conto, Jussara, diante do espelho, decide cortar o cabelo. A metáfora do espelho surge para esta autoidentificação assim como o corte de cabelo para a mudança,

⁴ A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2019)

particularmente porque o cabelo é uma marca identitária racial que ela desde cedo aprendeu a camuflar devido às violências racistas. Jussara alisava os cabelos desde os doze anos.

Como consciência, a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. A consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como verdade. (GONZALEZ, 2020, p. 78-79).

A dialética entre consciência e memória de que trata Lélia González pode ser vista na história de Jussara. A amnésia da personagem é um sintoma do racismo cotidiano, que afeta sua memória, fazendo com que o discurso dominante da branquitude se reproduza em sua consciência.

Segundo Alfredo Bosi (2015) essa tensão é uma das situações do conto brasileiro contemporâneo: “A relação dramática com o passado, reino da posse e da perda. O convívio da consciência com a memória tem produzido um intimismo de situações novas, algumas ousadas e desafiadoras.” (BOSI, 2015, p. 11)

Os traumas colonial e individual se entrelaçam no que Grada Kilomba (2019) denomina racismo cotidiano, vivenciado pela protagonista: “O racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada.” (KILOMBA, 2019, p. 29) “Esse é o trauma do *sujeito negro*; ele jaz exatamente nesse estado de absoluta ‘Outridade’ na relação com o *sujeito branco*.” (KILOMBA, 2019, p. 40)

Episódios de racismo cotidiano estão presentes, por exemplo, na relação de Jussara com seu cabelo: “Jussara modificava a textura dos cabelos desde os 12 anos. Cresceu com várias justificativas para as químicas que derretiam seus fios. A mais recente era a que dizia que *O mundo corporativo exige outra imagem. Você não é artista*.” (CRUZ, 2021, p. 25) Percebemos como a ascensão social de Jussara não a livra do racismo. A branquitude lê o cabelo de Jussara como uma ameaça ao seu local de poder, convencendo-a a alisá-lo pela questão do trabalho o discurso dominante afirma que os espaços de poder não são um lugar para pessoas negras como ela.

Beatriz Nascimento (2019) analisa como o critério racial opera na marginalização da mulher negra no mercado de trabalho, perpetuando o processo de domínio social e de privilégio racial. A personagem Jussara, mesmo ultrapassando essa barreira, é lembrada cotidianamente de que aquele não é seu lugar e que ela precisa ceder aos discursos racistas dominantes.

Numa sociedade como a nossa, onde a dinâmica do sistema econômico estabelece espaços na hierarquia de classes, existem alguns mecanismos para selecionar as pessoas que irão preencher estes espaços. O critério racial constitui-se num desses mecanismos de seleção [...] O efeito continuado da discriminação feita pelo branco tem também como consequência a internalização pelo grupo negro dos lugares inferiores que lhes são atribuídos. Dialeticamente perpetuando o processo de domínio social e privilégio racial. A mulher negra, elemento no qual se cristaliza mais a estrutura de dominação, como negra e como mulher, se vê, deste modo, ocupando os espaços e os papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão. A “herança escravocrata” sofre uma continuidade no que diz respeito à mulher negra. Seu papel como trabalhadora, grosso modo, não muda muito. [...] Podemos acrescentar, no entanto, ao que expusemos acima que a estas sobrevivências ou resíduos do escravagismo, se superpõem os mecanismos atuais de manutenção de privilégios por parte do grupo dominante. Mecanismos que são essencialmente ideológicos e que ao se debruçarem sobre as condições objetivas da sociedade têm efeitos discriminatórios. Se a mulher negra hoje permanece ocupando empregos similares aos que ocupava na sociedade colonial, é tanto devido ao fato de ser uma mulher de raça negra, como por terem sido escravos seus antepassados. (NASCIMENTO, 2019, p. 261).

Percebemos tais efeitos em fragmentos como “Jussara era tida como uma profissional agressiva e implacável no mundo dos negócios. Sua visão para cenários futuros era muito elogiada. *Para frente! O importante é daqui pra frente!*, era seu lema.” (CRUZ, 2021, p. 25-26). A personagem ocupa uma posição profissional de destaque, o que provoca diversos discursos a seu respeito, considerando-a enquanto mulher negra, temos os estereótipos de agressiva. A narrativa demonstra como a reação da personagem a tais discursos caminha para o apagamento da memória, “o importante é daqui pra frente”.

A revelação sobre o cabelo ilustra bem a forma pela qual a experiência racista modifica a subjetividade de Jussara até provocar a sua amnésia. De acordo com Grada Kilomba: “A experiência do racismo não é um acontecimento momentâneo ou pontual, é uma experiência contínua que atravessa a biografia do indivíduo, uma experiência que envolve uma memória histórica de opressão racial, escravização e colonização” (KILOMBA, 2019, p. 85).

Sueli Carneiro (2019) defende enegrecer o feminismo justamente porque reconhece que há especificidades na opressão vivida pela mulher negra em decorrência dos mecanismos não só de gênero, mas também de raça. As violências coloniais, inclusive sexuais, praticadas contra

mulheres negras são princípios fundantes da estrutura social machista e racista que reconhecemos hoje.

No Brasil e na América latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante, está na origem de todas as construções da identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas consequências. [...] As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina dessas mulheres. (CARNEIRO, 2019, p. 313).

Podemos perceber a distinção de raça e classe, por exemplo, na relação de Jussara com a antiga patroa. A patroa é um elemento importante na narrativa porque é através dessa lembrança que Jussara consegue recuperar sua memória, e ela põe em destaque a diferença entre essas mulheres. No clímax do enredo temos a revelação de que Jussara já havia trabalhado na casa de uma família enquanto era criança e ela cuidava do bebê da patroa, o que por si só já é exploração do trabalho infantil. Então o fato de a Jussara adulta agora estar procurando ela mesma uma babá para seu filho a faz reconhecer essa violência do passado, que ela havia esquecido como mecanismo de sobrevivência.

A palavra 'patroa' destravou sua amnésia. Jussara criança abriu os braços como que para mostrar melhor a roupa surrada maior que o seu número, o cabelo sem os xampus e cremes caros que estavam em seu banheiro moderno; os sapatos com a sola descolando; as unhas 'no sabugo' e a pele manchada por alguma verminose. Lembranças soterradas em algum buraco fundo da mente queriam preencher as lacunas de décadas. O bebê da patroa, *Dou um quarto, comida e uma folga por semana*, o quarto abafado, o medo, o pânico, o pavor, *Ela vai estudar, Vou cuidar de sua filha, será praticamente da família*, a comida não repartida igual, as proibições, *Vamos alisar esse cabelo! Tenha uma aparência decente! Toma este jaleco branco novo*, o bebê crescendo, a menina crescendo, o seio crescendo, o patrão olhando, as aulas depois do expediente, as provas, a aprovação, a demissão pedida, *Ingrata!, Preguiçosa!, Gente assim não valoriza o que lhe dão, Agora qualquer um quer ser doutor e doutora*. (CRUZ, 2021, p. 27).

A Jussara criança é quem diz para a Jussara adulta: "O filho é nosso". Percebemos que só acessando as reminiscências da memória a personagem consegue se livrar da culpa em relação ao seu passado. Até mesmo uma cicatriz e a pele marcada por verminoses são apagadas pela plástica e cremes caros.

Considerações finais

Consideramos que Eliana Alves Cruz ao escrever sobre a construção identitária de Jussara a partir do que ela não consegue lembrar evidencia o que também não podemos esquecer: nossa amnésia social, que se manifesta no epistemídio, no branqueamento de nossa cultura, na negação do próprio racismo. Podemos ler a amnésia de Jussara como sintoma da neurose cultural brasileira de que trata Lélia González (2020).

O processo de cura da personagem também aponta caminhos para repensarmos a forma como lidamos com nossa memória nacional. Jussara toma decisões importantes ao final do conto: marcar um corte de cabelo – o corte de cabelo para mudar o visual por si só já pode funcionar como metáfora de mudança de vida, mas particularmente para a mulher negra que alisava os cabelos desde a infância, um *big chop* significa retirar toda a química que altera a estrutura dos fios através da tesoura possibilitando que o cabelo volte a crescer naturalmente, é muitas vezes reconhecer o próprio cabelo já esquecido e assim reencontrar-se com sua própria identidade negra.

A segunda decisão é comunicar ao marido que não contratariam mais uma babá, ele concorda. Essa decisão é importante porque revela uma nova forma de vivenciar a maternidade, Jussara agora irá cuidar do próprio filho, algo historicamente negado às mulheres negras. Também sinaliza uma nova oportunidade de se relacionar com sua história de vida, já que Jussara já havia sido explorada como babá na infância. Uma nova família negra e unida se forma no conto.

Por fim, o casal muda os planos de viagem. Jussara tinha um desejo de infância de conhecer o mar do Caribe, que havia visto na televisão da casa da patroa. No início do conto, no entanto, ela está fazendo as malas para viajar para Miami para montar seu enxoval, como sugeriam suas colegas de trabalho. Percebemos como a negação do seu desejo pela pressão social pode ser lida como uma prática colonialista: para ser lida como executiva de sucesso ela precisaria comprar nas mesmas lojas dos EUA que suas colegas brancas. Nesse sentido, romper com esse padrão imperialista e conhecer o Caribe pode simbolizar uma tentativa de descolonizar a sua história, já que o Caribe é uma pequena região de grande importância histórica nas disputas políticas da região.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CARNEIRO, Sueli. Gênero e raça na sociedade brasileira. In: _____. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

_____. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CRUZ, Eliana Alves. “Amnésia”. In: LIMA, Aidil Araújo [et al]. **Olhos de azeviche: dez escritoras negras brasileiras em vinte contos**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo negro: 2010.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: _____. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Org: Flavia Rios, Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença. In: _____. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.



“CRÔNICAS DO MEU SILÊNCIO” (2015), DE BEATRIZ PEREIRA: COMO SILENCIAR O SILÊNCIO¹

Amanda Marques Brito de SOUZA (UNIFAL-MG)¹
Cilene Margarete PEREIRA (UNIFAL-MG)²

RESUMO: O presente trabalho, recorte de uma iniciação científica, reflete, por meio de uma pesquisa bibliográfica-documental, sobre a violência contra as mulheres a partir de uma discussão sobre sua representação no curta-metragem brasileiro *Crônicas do meu silêncio* (2015), dirigido por Beatriz Pereira. No curta-metragem, temos representados vários tipos de violências contra as mulheres, conforme descritos na Lei 11.340/2006, conhecida popularmente como Lei Maria da Penha (BRASIL, 2006), tais como as violências física, psicológica, sexual, moral e patrimonial, além de aspectos referentes à dominação histórica entre gêneros (SAFFIOTI, 1984, 2001, 2015; BOURDIEU, 2014), que promove um silenciamento da sociedade diante de tais situações. O curta-metragem, de aspecto documental expositivo e performático (NICHOLS, 2014), faz uso de atrizes que narram três situações de violência cotidiana contra as mulheres, revelando melhor como ela se constrói e porque ocorre de maneira tão frequente em nossa sociedade. A construção do curta-metragem repercutiu em uma consciência sobre os mecanismos de dominação-exploração da mulher, sistematizados pelo patriarcalismo no reforço de estereótipos de gênero e na naturalização de oposições entre masculino e feminino, construindo uma ideia de superioridade do homem. Além disso, constrói um ponto de vista que representa o ciclo da violência, que se dá por meio de ações repetitivas e graduais que levam, muitas vezes, ao feminicídio.

Palavras-chaves: Violência contra as mulheres; lei Maria da Penha; silenciamento, curta-metragem.

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no I Congresso Nacional em Gestão Pública e Sociedade da Universidade Federal de Alfenas.

¹ Graduanda em Bacharelado Interdisciplinar em Ciências e Economia; Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). Iniciação Científica: A violência contra as mulheres e sua representação em curtas-metragens brasileiros. E-mail: amanda.brito@sou.unifal-mg.edu.br.

² Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Professora Visitante da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). E-mail: cilene.pereira@unifal-mg.edu.br.

ABSTRACT: The present work, part of a scientific initiation, reflects, through a bibliographical-documentary research, on violence against women from a discussion about its representation in the Brazilian short film *Crônicas do Meu Silêncio* (2015), directed by Beatriz Pereira. In the short movie, we have represented a lot types of violence against women, as described in Law 11.340/2006, popularly knowing as the Maria da Penha Law (BRASIL, 2006), such as physical, psychological, sexual, moral and property violence, in addition to aspects related to the historical domination between genders (SAFFIOTI, 1984, 2001, 2015; BOURDIEU, 2014), which promotes a silencing of society in the face of such situations. The short movie, with an expository and performative documentary aspect (NICHOLS, 2014), uses actresses who narrate three situations of daily violence against women, better revealing how it is constructed and why it occurs so frequently in our society. The construction of the short movie reflects an awareness of the mechanisms of domination-exploitation of women, systematized by patriarchy in the reinforcement of gender stereotypes and in the naturalization of oppositions between masculine and feminine, building an idea of men's superiority. In addition, it makes a point of view that represents the cycle of violence, which occurs through repetitive and gradual actions that often lead to femicide.

Keywords: Violence against women; Maria da Penha Law; Silencing; short film.

INTRODUÇÃO

Ao tratarmos de violência contra as mulheres, precisamos compreender que os dois gêneros “não ocupam posições sociais iguais na sociedade” (SAFFIOTI, 1984, p. 8), sendo “a diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, [...] vista como justificativa da diferença socialmente construída entre os gêneros” (BOURDIEU, 2014, p. 19).

Assim, mesmo que as mulheres sejam a maioria da população brasileira (IBGE, 2010), ainda mantém o caráter de minoria, uma vez que estas não possuem voz ativa ou representatividade de fato “nas instâncias decisórias do Poder”, sendo associadas a “setores sociais ou frações de classe comprometidos com as diversas modalidades de luta assumidas pela questão social.” (SODRÉ, 2005, p. 11). Elas são colocadas em situação de vulnerabilidade jurídico-social decorrente sobretudo da formação patriarcal de nossa sociedade, que hierarquiza e antagoniza os gêneros (SAFFIOTI, 1984, 2001, 2015; BOURDIEU, 2014).

O presente trabalho tem o objetivo, a partir da materialidade e da análise do curta-metragem **Crônicas do meu silêncio (2015)**, refletir sobre a representação da violência contra as mulheres, amparando-se, além do referencial teórico citado acima, na Lei 11.340/2006 e nos tipos de violências apresentados por Conti (2016).

DOMINAÇÃO MASCULINA E VIOLÊNCIA

No que diz respeito aos papéis de gênero na sociedade, “pode-se facilmente concluir que a inferioridade feminina é exclusivamente social” (SAFFIOTI, 1984, p. 14) e que a relação entre gêneros é “socialmente construída entre homens e mulheres” (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 10-11), possuindo “o mundo social e suas arbitrarias divisões, como naturais, evidentes”, adquirindo, “assim, todo um reconhecimento de legitimação” (BOURDIEU, 2014, p. 16).

Para Bourdieu (2014, p. 45), a “cumplicidade feminina” é exercida no âmbito da “violência simbólica”, que se dá quando, em uma relação de dominação, “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2014, p. 45), evidenciando que “a ordem patriarcal de gênero, rigorosamente, prescinde mesmo de sua presença física para funcionar” (SAFFIOTI, 2001, p. 116).

A violência simbólica faz com que a relação de dominação dos homens sobre as mulheres seja vista como natural e reproduzida de maneira inconsciente: “em outras termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/preto), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas” (BOURDIEU, 2014, p. 46). Entretanto, o discurso social utilizado com frequência de que “a mulher é a maior responsável pela transmissão destes padrões [...] é extremamente perigoso [...] [pois não se pode] culpabilizar alguém por condutas cujos os significados ideológicos escapam à consciência da pessoa” (SAFFIOTI, 1984, p. 63-64), uma vez que “a violência simbólica impregna corpo e alma das categorias sociais dominadas, fornecendo-lhes esquemas cognitivos conforme a hierarquia (SAFFIOTI, 2001, p.117-118), fazendo com que sejam transmitidos por gerações de modo imperceptível decorrente da naturalização dos papéis de gênero.

Isso permite apontar que “historicamente a mulher foi e ainda é sobre muitos aspectos oprimida, tendo que se sujeitar às vontades de uma sociedade machista, patriarcal [...]” (SANTOS et al, 2019, p.100), proporcionada por uma “naturalização dos processos socioculturais de discriminação contra a mulher e outras categorias sociais [que] constitui o caminho mais fácil e curto para legitimar a ‘superioridade’ dos homens” (SAFFIOTI, 1984, p. 11).

Um ponto importante sobre a perpetuação dos papéis de gênero na sociedade é que “o sistema mítico-ritual” é ajustado “às divisões pré-existentes, ele consagra a ordem estabelecida,

trazendo-a à existência conhecida” (BOURDIEU, 2014, p.16), com “a imposição de valores morais e religiosos para toda a sociedade [...] [que] implica o retrocesso dos direitos ao aborto, como também dos direitos das mulheres” (FACCHINI; SÍVORI, 2017, p. 8). Portanto, é importante a “consciência de que o fenômeno da subordinação da mulher ao homem atravessa todas as classes sociais, sendo legitimada também por todas as grandes religiões” (SAFFIOTI, 1984, p. 21), observando que há uma “ordem social [que] funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina” e que se materializa na espacialidade, “opondo o lugar de assembleia ou o mercado de trabalho, reservado aos homens, e a casa, reservada às mulheres” (BOURDIEU, 2014, p. 17). .

No que diz respeito à relação entre os gêneros, esta influencia a postura dos aparelhos do Estado, que se dedicam ao controle da ordem social por meio da manutenção e propagação de pensamentos, tais como “em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher”, atuando apenas de forma a amenizar a violência contra a mulheres e não a combater de forma eficaz (QUINA; DIAS; ONUMA, 2021, p. 8).

Além disso, existe um reforço da ideia que a ordem da vida privada não pode ser confrontada pelo Estado, eximindo-se este de intervenção, e protegendo, com isso, a figura masculina. Assim, o Estado utiliza-se “do processo de separação entre os âmbitos privado e público para legitimar o processo de opressão [...] no intuito de apontar que estes processos se restringem a questões de foro privado, quando na realidade, dizem respeito a processos de âmbito estrutural” (QUINA; DIAS; ONUMA, 2021, p. 8). Mesmo que com esta concepção ocorra “trágicas consequências”, o “Estado justifica facilmente sua não-intervenção” (SAFFIOTI, 2001, p.134), “logo, o feminicídio torna-se o ápice da cadeia de violências promovida pelo Estado” (QUINA; DIAS; ONUMA, 2021, p.11) e pela sociedade.

Assim, pode-se observar que “o padrão desigual patriarcal molda não só a forma como homens e mulheres se relacionam, [além da religião] mas também a elaboração e a aplicação das leis” (FERNANDES, 2015, p. 52). Ademais, lembra Safiotti (2001, p. 121), “os homens estão, permanentemente, autorizados a realizar seu projeto de dominação-exploração das mulheres, mesmo que, para isto, precisem utilizar-se de sua força física”.

Em relação à compreensão do conceito de violência, Conti (2016, s/p) observa, a partir dos estudos de Galtung (1990), a existência de três formas: a direta, a estrutural e a cultural. A violência direta pode ser compreendida por meio do fenômeno da agressão, ou seja, os

feminicídios, estupros, sequestros, negligências, torturas, assédios psicológicos, perseguições e cárcere privado. Esta violência é a mais palpável e perceptível para a sociedade, uma vez que haveria um ato de violência visível, no qual se pode identificar a vítima e o agente agressor, além de uma intencionalidade.

A segunda, a violência estrutural, diz respeito ao fenômeno de dominação entre sujeitos, representada pelas privações, marginalizações e discriminações, sendo, assim, uma “violência que pode emergir como consequência de um processo mesmo se não conseguirmos distinguir uma intenção violenta” (CONTI, 2016, s/p). Um exemplo bastante claro dado por Conti é o da escravidão:

Suponha que em um determinado dia do ano de 1850 em um latifúndio escravista brasileiro não haja trabalho sendo realizado e os escravos estejam descansando. Se tomássemos a violência direta como o único tipo de violência existente, teríamos que dizer que não há nenhuma violência acontecendo naquele dia. Contudo, é óbvio que um dia de descanso não invalida a violência embutida na própria instituição da escravidão. O escravo pode estar descansando sem sofrer violência naquele momento, mas se tentar caminhar para muito longe será morto, e se reclamar de algo poderá ser torturado, e assim por diante. E quem é o culpado? É o senhor do engenho daquela fazenda específica? É difícil dizer, pois embora ele seja um beneficiário direto daquela violência e o responsável por exercer essa violência como preferir, ele não é o único senhor de escravo, não foi ele quem criou a instituição da escravidão e há muitas outras pessoas, somadas a todo um conjunto de leis e costumes sociais que também são responsáveis por ele conseguir exercer a violência (estrutural) da escravidão (CONTI, 2016, s/p).

A violência cultural se dá a partir do processo de legitimidade e justificativa da violência (CONTI, 2016, s/p), exemplificando o sexismo, o machismo e a “cultura do estupro”.³ Por se tratar de algo que está inscrito culturalmente no mundo (e que é invisibilidade, porque naturalizado), alterá-la é um processo bem mais lento. Decorrente da violência cultural “as mulheres são culpabilizadas por quase tudo que não dá certo, se ela é estuprada, a culpa é dela, porque sua saia era muito curta ou seu decote ousado”, alerta Safiotti (2015, p. 67).

Na Lei 11.340/2006, alcunhada Maria da Penha, observa-se, nesse sentido, que há uma “violência praticada de forma quase invisível” contra a mulher, descrita pela própria Maria da Penha descreve em seu livro:

³ “Chegamos ao problema da cultura do estupro [...] não é necessário que a cultura *incentive* sob qualquer aspecto qualquer tipo de violência, seja ela um homicídio, um roubo, ou, no caso, um estupro. A violência cultural em geral opera justificando ou legitimando a violência direta (estupro) ou estrutural (chances estruturalmente maiores de ser vítima de estupro)” (CONTI, 2006, p.7, itálicos do autor)

O preconceito contra as mulheres, desrespeito que abre caminho para atos mais severos e graves contra nós. Apesar de nossas conquistas, mesmo não tendo as melhores oportunidades, ainda costumam dizer que somos inferiores, e isso continua a transparecer em comentários públicos, piadas, letras de músicas, filmes ou peças de publicidade. Dizem que somos más motoristas, que gostaríamos de ser agredidas, que devemos nos restringir à cozinha, à cama ou às sombras. (PENHA, 2012, p. 24).

Para compreender as representações da violência descritas no curta-metragem **Crônicas do meu silêncio**, é necessário entender a que tipo de violências as mulheres estão sujeitas. Essa tipologia é descrita na Lei citada acima, um marco no sistema judiciário, uma vez que “ampliou as formas de violência definidas na Convenção de Belém do Pará⁴ (1994) [...] que previa-se (sic) tão somente as violências física, sexual e psicológica, enquanto a Lei Maria da Penha prevê mais duas formas: a moral e a patrimonial” (FERNANDES, 2015, p. 59)⁵.

Ressaltando que “a efetividade da Lei Maria da Penha depende de uma adequada compreensão do princípio da igualdade, reconhecendo-se a situação de vulnerabilidade da mulher” (FERNANDES, 2015, p. 57) e a concepção de que “essas formas de violência e agressão são complexas, perversas, não ocorrem isoladas umas das outras e têm graves consequências para a mulher” (IMP, 2018, p. 1).

Portanto, a lei 11.340/2006 possui o seu apoio no artigo 226, parágrafo 8º da Constituição Federal de 1988, que observa que “o Estado assegurará a assistência à família na pessoa de cada um dos que a integram, criando mecanismos para coibir a violência no âmbito de suas relações” (BRASIL, 1988). Dessa maneira, na lei são previstos cinco tipos de violência contra as mulheres no seu artigo 7º: I - a violência física; II - a violência psicológica; III - a violência sexual; IV - a violência patrimonial e a V - a violência moral (BRASIL, 2006):

I - a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal; II - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima; III - a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada; IV - a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos; V - a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria. (BRASIL, 2006).

⁴ A Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher.

⁵ Ressalta-se, no entanto, que “a efetividade da Lei Maria da Penha depende de uma adequada compreensão do princípio da igualdade, reconhecendo-se a situação de vulnerabilidade da mulher” (FERNANDES, 2015, p. 57) e a concepção de que “essas formas de violência e agressão são complexas, perversas, não ocorrem isoladas umas das outras e têm graves consequências para a mulher” (IMP, 2018, p. 1).

Além da lei 11.340/2006, o rol de direitos para coibir a violência contra as mulheres apresenta a lei 13.104/2015, nomeada Lei do Femicídio, que caracterizou a violência direta contra as mulheres como crime hediondo, diferenciando de homicídios simples decorrente do fato de um ou mais elementos descritos no artigo 121 do Código Penal brasileiro, entre eles o homicídio “contra a mulher por razões da condição de sexo feminino” (BRASIL, 2015, parágrafo IV), o qual “considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve: I - violência doméstica e familiar; II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher” (BRASIL, 2015, art. 2º). Outra lei, a 14.245/2021, foi promulgada “para coibir a prática de atos atentatórios à dignidade da vítima e de testemunhas e para estabelecer causa de aumento de pena no crime de coação no curso do processo” (BRASIL, 2021). Nomeada como Lei Mariana Ferrer, ela possui objetivo de assegurar a dignidade psicológica e moral em julgamentos

Mesmo com esses três principais mecanismos, o Brasil ocupa o quinto lugar mundial com maior taxa de feminicídios⁶, segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), sendo 4,8 assassinatos a cada 100 mil mulheres. Ademais, segundo o Atlas da Violência, “em 2019, 3.737 mulheres foram assassinadas no Brasil” (IPEA, 2021, p. 36), sendo que 66% das mulheres eram negras: “Isso quer dizer que o risco relativo de uma mulher negra ser vítima de homicídio é 1,7 vezes maior do que o de uma mulher não negra, ou seja, para cada mulher não negra morta, morrem 1,7 mulheres negras” (IPEA, 2021, p. 38).

A violência contra as mulheres negras tem que ser compreendida por meio da interseccionalidade, uma vez que “elas estão desproporcionalmente expostas a outros fatores geradores de violência, como desigualdades socioeconômicas, conflitos familiares, racismo, intolerância religiosa, conflitos conjugais, entre outros” (ROMIO 2013 apud IPEA, 2021, p. 40).

CRÔNICAS DO MEU SILÊNCIO: COMO O CURTA-METRAGEM NÃO SE CALA

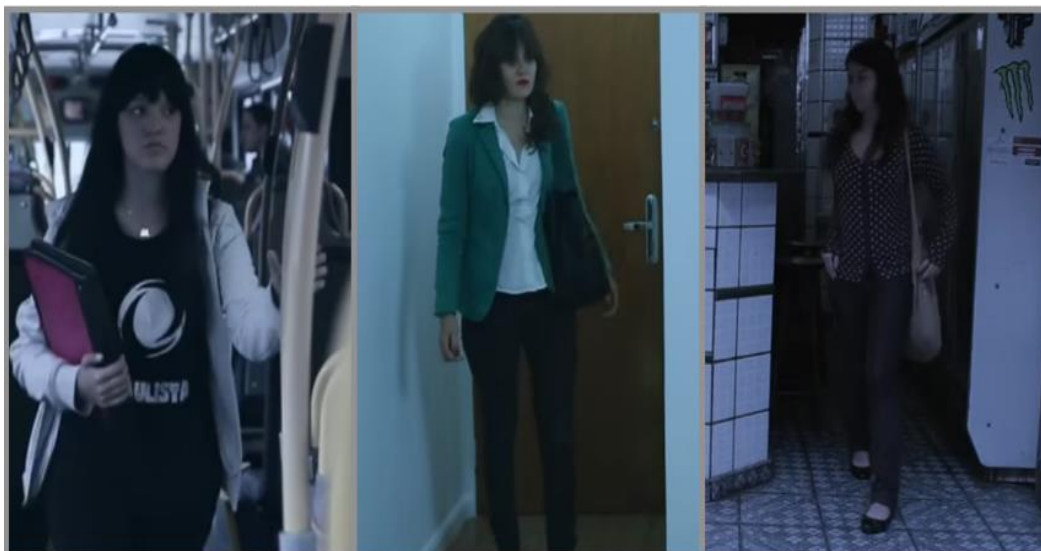
O curta-metragem **Crônicas do meu silêncio**, de aspecto documental expositivo e performático (NICHOLS, 2014),⁷ coloca em cena três representações da violência contra as

⁶ Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/72703-onu-taxa-de-femicidios-no-brasil-e-quinta-maior-do-mundo-diretrizes-nacionais-buscam>. Acesso: 25 jun 2022.

⁷ O curta expositivo e performático configura-se por apresentar um acontecimento, utilizando de aspectos subjetivos e expressivos do ponto de vista do diretor, de modo que, através dele, mantendo um ponto de vista narrativo determinado, ocorra uma argumentação da história apresentada. (Cf. NICHOLS, 2014)

mulheres, encenadas a partir de depoimentos reais de mulheres vítimas da violência, organizados em blocos narrativos que se integram pelo uso de atrizes diferentes, mas que têm o mesmo biotipo físico e pela continuidade do cenário.⁸

Figura 1 - Atrizes do curta-metragem **Crônicas do meu silêncio**



Fonte: Curta-metragem **Crônicas do meu silêncio**

A narrativa sobre a violência contra a mulher já se inicia com a projeção do título do curta-metragem, por meio do desaparecimento das palavras “Crônicas”, “do”, “meu”, restando apenas o termo “silêncio” em destaque, sugerindo o ocultamento do tema por parte das mulheres das histórias (do curta) e da sociedade. Tal perspectiva pode acenar também para a própria concepção de violência, entendida por muitas/muitos apenas em sua forma direta. A esse propósito, Saffioti (2015, p. 49-50) observa que quando as mulheres são “estimuladas” a reconhecerem outras formas de violência contra elas (e não só a física), o percentual de mulheres que dizem ter sofrido violência aumenta significativamente.⁹

A primeira narrativa se dá no transporte público. Na fala da personagem, todas em *off*, há uma espécie de “naturalização” da violência contra a mulher nesse ambiente – “era um dia normal” (0’16”) –, sugerindo a cotidianidade dos acontecimentos descritos pela personagem, que retorna da escola de ônibus e aparenta ser menor de idade. O que ela narra são cenas de assédio, tipificadas, pela Lei Maria da Penha, como violência psicológica, exemplificada pelo

⁸ A terceira narrativa, por exemplo, se une à segunda pelo espaço físico do bar.

⁹ Em seu estudo, os índices aumentaram de 16% para 41%, sendo que 27% revelaram terem sido vítimas de violência psicológica e 11%, de assédio sexual. (SAFFIOTI, 2015, p. 49-50)

constrangimento e por dano emocionais: “o olhar dele estava sempre lá, me olhando, era como se eu não vestisse roupa alguma, era um olhar que não sei lá, estuprava a minha alma (1’00”).

Enquanto a personagem relata o incômodo causado pelo olhar invasor do desconhecido (o uso da expressão “estuprava a minha alma” aponta isso), a câmera foca em suas reações, reforçando seu constrangimento. A primeira narrativa termina com a moça descendo do ônibus assustada: “eu fui andando para casa aquele dia com a sensação de que todos os homens que passavam por mim na rua tava olhando para mim, que eles iam me machucar, era como se eu não pudesse fazer nada” (1’40”).

A primeira narrativa, bastante comum ao universo feminino (não por acaso esta é a primeira narrativa de violência – importante dizer, sem que haja uma ação física), reforça a ideia de a violência contra a mulher ser estrutural e cultural, alicerçada pelo domínio do homem, legitimando, aos olhos deste, a mulher como objeto sexual.

Na segunda narrativa, começada a partir do cruzamento entre a personagem da primeira história e a da segunda (nova narradora em *off*), tem-se uma relação abusiva: “ele sempre foi meio ciumento, meio possessivo, na minha cabeça de apaixonada era só porque ele me amava demais e era inseguro” (1’56”). A situação inicial se assemelha à descrita por Saffioti (2015, p. 49-50), uma vez que a personagem não reconhece a violência de sua relação amorosa. O ciúme e o desejo de posse marcam esse domínio masculino, assegurado não só sobre o corpo da mulher, mas sobre sua vida.

O que era lido como “demonstração de carinho” (“porque ele me amava demais”) e, portanto, inscrito na chave da violência cultural (naturalizando a posse masculina como cuidado), materializa-se na agressão física, configurando a violência direta, segundo Conti (2016, s/p), e o ciclo da violência contra a mulher, conforme descrito na Lei Maria da Penha, que se dá, inicialmente, por meio de sentimentos de posse e de ciúmes, evoluindo para agressões físicas e feminicídios (BRASIL, 2006:

[...] ele começou a brigar comigo sem motivo, começou a gritar [...] resolvi sair e deixar ele lá, comecei a andar em direção à porta e ele começou a jogar várias coisas em mim, a chutar os móveis, comecei a gritar para ele parar, ele começou a ir para cima de mim, gritando, apontando o dedo para o meu rosto, falando que eu tinha que parar. Tentei colocar a mão no ombro dele para tentar afastar ele de mim, pedindo por favor para ele não fazer aquilo, aí foi quando ele começou a bater na minha cara, me xingando, me ameaçando [...], ele me deu cinco ou seis tapas, puxou o meu cabelo, me apertou como se fosse arrancar o meu braço fora [...] (2’22).

Na terceira e última narrativa, localizada no ambiente festivo de um bar, tem-se a caracterização da violência sexual, por meio do relato de um estupro:

[...] eu levantei para ir no banheiro, e quando saí do banheiro ele estava me esperando na porta, quando eu vi achei muito bonitinho ele ali me esperando mas depois disso a história começou a mudar, ele começou a me beijar de uma forma muito agressiva e me empurrar de volta para o banheiro, eu não estava entendendo o que estava acontecendo [...], só conseguia perguntar o que ele estava fazendo [...], no que eu tentei sair ele já me agarrou por trás, me apoiou na parede e com uma das mãos ele usou para tapar a minha boca, e começou a falar no meu ouvido que ele sabia o que eu queria, que eu não precisa ter vergonha, que ele ia me fazer feliz [...] (4'48")

No relato acima, também em *off*, tem-se a exposição dos três modos de violência comentados por Conti (2016, s/p), pois a direta é originária de uma padrão de comportamento masculino que naturaliza a inferioridade e a posse femininas, estruturalmente dado pelo patriarcado e culturalmente representado pela linguagem do homem (“ele sabia o que eu queria, que eu não precisa ter vergonha, que ele ia me fazer feliz”) que assume estereótipos relativos à mulher (passividade e abnegação), e ao homem (atividade e agressividade), compreendidos a partir de antagonismos que hierarquizam.

Esta “divisão entre os sexos [...] está presente [...] em estado objetivado nas coisas [...], em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como esquemas de percepção, de pensamento e de ação”, avalia Bourdieu (2014, p. 21). A última narrativa, além de materializar a violência física sexual, aponta, por meio das violências estrutural e cultural, o que se chama de “cultura do estupro”.¹⁰

A cena coloca a mulher como uma cidadã de segunda classe, destituída de vontade e opiniões, que precisa de um homem para que ela saiba o que quer (“eu sei o que você quer”), sugerindo, como se diz coloquialmente, que um não feminino é sempre um sim velado.¹¹ O curta-metragem finaliza com uma quarta atriz, em uma plataforma de metrô, à espera do embarque, sugerindo a continuidade/circularidade da narrativa cinematográfica e das histórias não contadas de outras mulheres.

¹⁰ “Chegamos ao problema da cultura do estupro [...] não é necessário que a cultura *incentive* sob qualquer aspecto qualquer tipo de violência, seja ela um homicídio, um roubo, ou, no caso, um estupro. A violência cultural em geral opera justificando ou legitimando a violência direta (estupro) ou estrutural (chances estruturalmente maiores de ser vítima de estupro) (CONTI, 2016, s/p)

¹¹ Não por outra razão, tem-se intensificado, sobretudo na época do carnaval, campanhas que dizem “não é não” para desmistificar uma tópica da construção cultural dos gêneros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou refletir sobre as representações das violências contra as mulheres, conforme descritas na Lei 11.340/2006 e por Conti (2016), tendo como materialidade o curta-metragem expositivo-perfomático **Crônicas do meu silêncio** (2015), dirigido por Beatriz Pereira, centrado na narrativa feminina de três histórias de violência.

O curta-metragem põe em relevo situações de violências contra a mulher, revelando melhor como ela se constrói e porque ocorre de maneira tão frequente em nossa sociedade, repercutindo em uma consciência sobre os mecanismos de dominação-exploração da mulher, sistematizados pelo patriarcalismo, no reforço de estereótipos de gênero, naturalizando oposições entre masculino e feminino e construindo uma ideia de superioridade masculina.

Crônicas do meu silêncio representa, a partir do de um ponto de vista documental que encena uma dramatização, a construção patriarcal da nossa sociedade, que promove uma assimetria entre os gêneros, sendo refletido não apenas nos espaços privados, mas em toda a estrutura social, tais como nos aparelhos do Estado que promovem a manutenção desse sistema. Assim, essa ideologia (verdadeira ideologia de gênero, porque alicerçada em um pensamento hegemônico) acarreta ações de violência contra a mulher, colocando-a em uma posição sempre secundária, de anulação de sua voz.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. **A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BRASIL. **Atlas da Violência 2019**. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019>. Acesso: 30 Ago 2022.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. **Lei do Femicídio**. Lei N.º13.104/2015, de 9 de março de 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13104.htm

BRASIL. **Lei Maria da Penha**. Lei N.º11.340, de 7 de agosto de 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm.

BRASIL. **Lei Mariana Ferrer**. Lei N.º 14.245/2021 de 22 de novembro de 2021. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/L14245.htm

CONTI, T. **Os conceitos de violência direta, estrutural e cultural**. 2016. Disponível em: <http://thomasvconti.com.br/2016/os-conceitos-de-violencia-direta-estrutural-e-cultural/>. Acesso em: 25 Ago. 2021.

CRÔNICA DO MEU SILÊNCIO. Direção: Beatriz Pereira. Brasil. Duração: 08:48m.

FACCHINI, R.; SÍVORI, H. Conservadorismo, direitos, moralidades e violência: situando um conjunto de reflexões a partir da Antropologia. Dossiê Conservadorismo, direitos, moralidade e violência, **Cadernos Pagu**, Campinas, (50), 2017.

FERNANDES, V. D. S. **Lei Maria da Penha**. Editora Atlas SA, Salvador, 2015. Disponível em: editorajuspodivm.com.br. Acesso em: 27 Mar 2022

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo Brasileiro de 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA.

Instituto Maria da Penha, Fortaleza. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html> . Acesso em: 24 de Ago. 2021.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papyrus, 2014.

PENHA, M. **Sobrevivi... posso contar**. 2. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012.

QUINA, C.; DIAS, L.; ONUMA, F. Por que o Estado é Ineficaz no Combate ao Femicídio?: Uma Análise Materialista do Estado. **Anais do XLV Encontro da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Administração - EnANPAD**, 2021.

SAFFIOTI, H. I. B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, vol. 16, p.115-136, 2001.

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

SAFFIOTI, H. I. B. **O Poder do Macho**. São Paulo: Moderna, 1984.

SANTOS, R. G.; MOREIRA, J. G.; FONSECA, A. L. G.; GOMES FILHO, A. S.; IFADIREÓ, M. M. Violência contra a Mulher à Partir da Teoria de Gênero. **Id on Line Rev. Mult. Psic.**, Santos, vol. 13, n. 44, p.97-117, 2019. Disponível em: <https://idonline.emnuvens.com.br/id/article/view/1476> . Acesso em: 25 Ago. 2021.

SANTOS; C. M.; IZUMINO, W. P. Violência contra mulheres e violência de gênero: notas sobre estudos feministas no Brasil. **EIAL**, v. 16, n.1, p.147, 2005

SODRÉ, M. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (org.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.



DA SOLIDÃO À VIOLÊNCIA E NEGAÇÃO DE DIREITOS: UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM DI LIXÃO, NO CONTO HOMÔNIMO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Rebeca Freire FURTADO (PPGL/UFPA)¹

RESUMO: Maria da Conceição Evaristo de Brito é uma das vozes da literatura brasileira contemporânea que rompe com as invisíveis barreiras construídas por grupos hegemônicos que tendem a ignorar tanto a produção literária de autoria feminina quanto a escrita afro-brasileira. No ano de 2014 Evaristo publica pela Pallas Editora a obra *Olhos d'água* (2014), coletânea de contos em que os personagens negros assumem protagonismo das suas próprias histórias. Em uma das narrativas, intitulada "Di Lixão", o leitor toma conhecimento da trajetória de um menino de quinze anos de idade, órfão, em situação de rua e em estado de completo desamparo pelo Estado e demais instituições sociais. Dito isto, este trabalho tem por objetivo analisar a construção do personagem Di Lixão, presente no conto de título homônimo na obra de Conceição Evaristo. Para tanto, o suporte teórico se dá a partir de estudos que trazem reflexões sobre o campo da literatura e da personagem, como Antonio Candido (2011), James Wood (2011) e Beth Brait (2017). O foco dado à infância e adolescência do personagem evidenciam a sua trajetória de solidão, violência e negação de direitos, seja a partir da falta de acesso à educação, lazer, moradia digna ou aos serviços básicos de saúde. Assim, com a análise a ser depreendida, é possível transcender a materialidade do texto literário, tornando-se uma possibilidade para discutir acerca da realidade social da infância e adolescência negra no Brasil.

Palavras-chaves: Literatura afro-brasileira; Conceição Evaristo; Di Lixão; violência; resistência.

ABSTRACT: Maria da Conceição Evaristo de Brito is one of the voices of contemporary Brazilian literature that breaks with the invisible barriers built by hegemonic groups that tend to ignore literary productions by both female and Afro-Brazilian authorship. In 2014 Evaristo published *Olhos d'água* (2014) with Pallas

¹ Graduada em Letras – Língua portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA), especialista em Língua portuguesa: uma abordagem textual pela mesma instituição, mestranda em Letras – Estudos Literários pelo Programa de pós-graduação em Letras da UFPA (PPGL/UFPA) e Bolsista CAPES. E-mail: rebecafurtado@ufpa.br

publishing house, a short story collection in which black characters take the lead of their own narratives. In one of the stories, titled "Di Lixão", the reader follows a fifteen-year-old orphan living on the streets in complete abandonment by the State and other social institutions. That said, this work aims to analyze the character construction of Di Lixão, present in the homonymous short story by Conceição Evaristo. For that, the theoretical support comes from studies that bring reflections on the field of literature and character study, such as Antonio Candido (2011), James Wood (2011) and Beth Brait (2017). The focus given to the character's childhood and adolescence highlights his trajectory of loneliness, violence and denial of rights, whether from the lack of access to education, leisure, decent housing or primary health services. Thus, with the analysis to be inferred, it is possible to transcend the literary text's material-ness, making it possible to discuss the social reality of black childhood and adolescence in Brazil.

Keywords: Afro-Brazilian literature; Conceição Evaristo; Di Lixão; violence; resistance.

*Figurinha premiada, brilho no escuro
Desde a quebrada avulso
De gorro, alto do morro e os camarada tudo
De peça no forro e os piores impulsos*

*Só eu e Deus sabe o que é não ter nada, ser expulso
Ponho linhas no mundo, mas já quis pôr no pulso
Sem o torro, nossa vida não vale a de um cachorro, triste
Hoje cedo não era um hit, era um pedido de socorro*

*Mano, rancor é igual tumor, envenena raiz
Onde a plateia só deseja ser feliz, saca?
Com uma presença aérea, onde a última tendência
É depressão com aparência de férias
(Emicida, AmarElo)*

Beatriz Resende, no texto *A literatura brasileira na era da multiplicidade* (2008), constata a presença de três elementos característicos da literatura brasileira contemporânea, principalmente a produzida no final do século XX e início do século XXI: a *fertilidade*, a *qualidade* e a *multiplicidade*. O primeiro deles, a *fertilidade*, é observado no universo literário brasileiro a partir do aumento considerável de livrarias, editoras, prêmios e escritores no país, propiciando, assim, maior expansão deste campo artístico; o segundo, a *qualidade*, refere-se ao cuidado dos escritores no preparo de suas obras, marcado por uma escrita inovadora e bem trabalhada; o último diz respeito à *multiplicidade* de linguagens, formatos, temas, convicções e debates (RESENDE, 2008, p. 19).

A partir dos três elementos levantados por Resende (2008), em especial o da *fertilidade*, podemos pensar o surgimento na literatura brasileira contemporânea de novas vozes que até então não haviam adquirido o seu devido espaço, justificado pelo fato de fazerem parte de

grupos que não estão inseridos nos centros de poder do país². Citamos como exemplo os casos dos escritores afro-brasileiros, indígenas, nordestinos, nortistas, mulheres e membros da comunidade LGBTQIA+, que comumente sofrem tentativas de apagamento de suas expressões artísticas.

Apesar disso, hoje é possível verificar que cada vez mais grupos minoritários têm reivindicado e alcançado os seus merecidos espaços no meio literário brasileiro, com a construção de narrativas que revelam com legitimidade as vivências dos grupos que integram. Contrariando a afirmação de que a narrativa brasileira contemporânea é voltada para a “classe média olhando para a classe média”, conforme registra Regina Dalcastagnè (2002, p. 35), no artigo *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*, essas novas vozes possibilitam refletirmos não apenas a produção literária do século XXI, mas, também, a formação social, cultural e política do país.

Neste sentido, este trabalho tem por objetivo analisar literariamente a construção do personagem Di Lixão, presente em conto de título homônimo na obra *Olhos d'água* (2014), da escritora brasileira Conceição Evaristo. O estudo está alicerçado teoricamente nas contribuições de Regina Dalcastagnè (2002), Antonio Candido (2011), James Wood (2011) e Beth Brait (2017), cujos textos trazem reflexões sobre a literatura e a personagem. O foco da pesquisa se justifica pela relevância temática, que transcende o texto literário e se torna uma discussão acerca da realidade social da infância e adolescência negra no Brasil, narrada com maestria por Conceição Evaristo.

É possível destacar, portanto, Maria da Conceição Evaristo de Brito como uma das novas vozes da literatura brasileira contemporânea que rompe com as invisíveis barreiras construídas por grupos hegemônicos que tendem a ignorar a produção literária de autoria feminina e afro-brasileira. Nascida em 1946 em uma favela de Belo Horizonte, a autora rompeu as estatísticas ao se tornar professora na área das Letras, com mestrado em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF)³.

² Escritores masculinos, brancos, de classe média e alta, heterossexuais e das Regiões Sul e Sudeste do país compõem o perfil do escritor literário brasileiro, de acordo com um mapeamento realizado por Regina Dalcastagnè (2005).

³ Para maiores informações acerca da biografia da escritora, consultar o texto “Conceição Evaristo por Conceição Evaristo”, na obra *Escritoras mineiras: poesia, ficção, memória* (2010), organizada por Constância Lima Duarte.

Como escritora, Evaristo publicou entre contos, romances e poemas, os livros *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da memória* (2006), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014) e *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), participando, também, de algumas antologias. Além disso, a autora cunhou o termo “escrevivência”, que segundo Alessandra Saramin (2019) na dissertação de mestrado intitulada *Olhos d'água de Conceição Evaristo: a voz da mulher negra na corda bamba da tradução*, é definida da seguinte maneira:

Escrevivência, como é possível deduzir, é a amalgama da palavra “escrever” e a palavra “vivência”, descrevendo o fato que a autora consegue combinar a escrita e a experiência de vida. Em particular, Evaristo junta a escrita do corpo com a condição da vida negra no Brasil. O que a autora chama de escrevivência é um modo de preservar o narrador que lê a própria língua de uma forma diferente e ao mesmo tempo da comunidade, como se as experiências dele fossem convertidas em uma perspectiva coletiva. A escrevivência da autora, é, portanto, um processo de criação literária consciente que consegue descrever personagens negros a partir dos seus conflitos e também através da inteligência e os sentimentos deles (SARAMIN, 2019, p. 37).

A escrevivência de Conceição Evaristo é permeada por sua existência enquanto mulher negra, realidade marcada pela exclusão, preconceito e subalternidade em uma sociedade colonial e, conseqüentemente, racista. A experiência da escritora é cedida ao texto literário a partir das temáticas abordadas por ela, como a infância e a adolescência negra, as violências sofridas por personagens femininas e masculinas, a desigualdade e a pobreza, sinalizadas, em sua maioria, pela condição de classe e raça, aspectos que permeiam as vivências das mulheres, já registrado por Angela Davis em *Mulheres, raça e classe* (2016). Assim, essas temáticas são possíveis de serem percebidas em sua obra *Olhos d'água* (2014).

Olhos d'água é uma coletânea de contos que foi publicada pela primeira vez em 2014 pela Editora Pallas, contendo quinze contos em que os protagonistas são personagens negros. Para este trabalho, nos interessa, particularmente, o foco dado pela autora à infância e adolescência negra, marcada pela negação de direitos, seja a partir da falta de acesso à educação e lazer ou à moradia digna e aos serviços básicos de saúde. *Lumbiá*, *Di Lixão* e *Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos* são contos em que há maior ênfase às fases da infância e/ou adolescência das personagens, embora em outras narrativas essa etapa de vida também se faça presente, como é o caso do conto *Maria*, em que a protagonista em situação de vulnerabilidade socioeconômica precisava voltar para a casa para cuidar dos dois filhos pequenos que estavam doentes.

Dito isto, apresentaremos, a partir deste momento, a narrativa *Di Lixão*, para então analisarmos a construção do personagem que empresta seu significativo apelido ao título.

Narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente, o conto traz para os leitores a história de um menino de quinze anos de idade, órfão, em situação de rua e em estado de completo desamparo pelo Estado e demais instituições sociais. A mãe, rememorada pelo personagem em alguns momentos da narrativa com muito rancor e ódio, havia sido assassinada, motivo este que parece definir a condição do personagem de morador de rua. Assim, Di Lixão carrega consigo uma trajetória de solidão, violência e negação de direitos, sendo que a solidão está presente em praticamente todos os seus momentos na narrativa, até mesmo quando a sua mãe ainda era viva, pois em suas memórias é possível perceber atos de violência cometidos por ela.

O conto se inicia com uma terrível dor de dente sentida por Di Lixão, causada por um tumor que havia aparecido há duas semanas em sua boca. Enquanto vivencia a dor física, o protagonista sente as dores da sua própria existência, a partir de lembranças traumáticas de sua infância. Ao final, o personagem morre sozinho, abandonado, desamparado, como se sua vida de nada valesse, assim como o apelido já sinalizava.

Na narrativa, não temos acesso ao verdadeiro nome do personagem, somente ao seu apelido, dado a ele porque “tinha a mania de chutar os latões de lixo [...]” (EVARISTO, 2016, p. 80). O apelido parece remeter não apenas a uma ação corriqueira de Di Lixão, mas sim a representação de como aquela sociedade o enxergava: como alguém sem utilidade e que não faria a menor falta. Assim, parece-nos que toda a sua existência é marcada pela retirada de direitos, inclusive pela possibilidade de ser chamado pelo próprio nome. Com isso, podemos pensar que, com o conto, é a primeira vez que o personagem tem tanto protagonismo em sua vida, que algo é dedicado a ele, embora ele se sinta desprezível naquele lugar:

O dente latejou fundo no profundo da boca. Dor de dente matava? Não sabia. Sabia, porém, que ia morrer. Mas isto também, como a morte da mãe, pouca importância tinha. Onde estava o desgraçado do outro? Só não queria morrer tão sozinho. Os primeiros trabalhadores passavam apressados. Di Lixão teve vontade de chamar um deles, mas silenciou o desejo na garganta. (EVARISTO, 2016, p. 79).

No trecho acima é possível perceber com clareza alguns aspectos que marcam a construção de Di Lixão: a solidão e a negação de direitos. Mesmo que atribua pouca importância a sua existência, enxergando a morte como inevitável, o personagem expressa as suas dores e traumas ao sentir medo de morrer sozinho. A dor de dente, apesar de presente, metaforiza as dores da vida de um personagem em vulnerabilidade social que sempre precisou encontrar meios de (sobre)viver. Os seus direitos são negados a todo tempo, principalmente na ausência

do acesso aos serviços básicos de saúde, que poderiam ter impedido a sua prematura morte. Di Lixão tenta se convencer de que não carrega tantas dores assim, os traumas sofridos parecem não fazer parte da sua consciência, como um mecanismo de defesa criado por ele para poder lidar com a vida na rua. Apesar disso, ao termos acesso aos seus pensamentos mais profundos descritos pelo narrador, conseguimos perceber quanta dor e trauma ele carregava consigo. Assim, a construção do personagem nos recorda o que aponta Antonio Candido sobre a construção das personagens em *A personagem do romance* (2011): “conhecemos a personagem pela voz do narrador, através dos gestos, frases, objetos que a representam e que marcam a sua identificação (CANDIDO, 2011, p. 58). No caso do protagonista, conhecemos, principalmente, os seus aspectos psicológicos, tendo em vista que a memória do personagem é bastante explorada na narrativa.

Na retomada de memórias da infância, a presença da mãe de *Di Lixão* se faz recorrente, associada à dor, à mágoa e ao ódio. Em momentos iniciais do conto, Di Lixão é agredido nas partes íntimas por um menino que dividia o espaço da rua com ele. A dor física faz com que ele se transporte para o episódio em que a mãe foi assassinada:

Numa fração de segundos recebeu um pontapé nas suas partes baixas. Abaixou desesperado, segurando os ovos-vida. E foi se encolhendo, se enroscando até ganhar a posição de feto. Pela primeira vez, depois de tudo, se lembrou da mãe. Ainda bem que aquela puta tinha morrido! Ele sabia quem havia matado a mulher. Tinha visto tudo direitinho. Na polícia negou que estivesse por perto, que suspeitasse de alguém. Depois de três ou quatro idas à delegacia, os policiais acabaram por deixá-lo em paz. Ele sabia quem. Pouco importava. Que deixassem o homem solto. Não gostava mesmo da mãe. Nenhuma falta ela fazia. Não aguentava a falação dela. Di, vai para a escola! Di, não fala com meus homens! Di, eu nasci aqui, você nasceu aqui, mas dá um jeito de mudar o seu caminho! Puta safada que vivia querendo ensinar a vida para ele. Depois, pouco adiantava. Zona por zona, ficava ali mesmo. Lá fora, o outro mundo também era uma zona. Sabia quem tinha matado a mãe. E daí? O que ele tinha com isso? (EVARISTO, 2016, p. 78).

Como quem busca lidar com as próprias dores, o protagonista se encolhe e fica na posição de um feto, momento da vida em que a sua existência não era concreta no mundo real e, por isso, ainda não era possível sentir dor alguma, nem a dor física e nem a dor emocional. Ele parece tensionar em algumas cenas da narrativa entre os atos de viver e morrer: o nascimento da vida, a morte dela; o nascimento de uma relação violenta com a mãe, o assassinato dela; o nascimento do prazer nas relações sexuais que teve, a dor nas partes íntimas após a agressão sofrida na rua e, logo depois, a sua morte. Apesar da dualidade, a morte é o que ronda o personagem durante

toda a sua trajetória. Quando fala do assassinato da mãe, afirma categoricamente que não há remorso algum em não ter ajudado a prender o criminoso, mesmo que tenha visto quem foi. Ela, para ele, foi a algoz de sua vida, pois quando criança ele urinava nas calças e “sua mãe lhe batia sempre por isso” (EVARISTO, 2016, p. 79). A relação entre eles era de adoecimento, de violência, e Di Lixão parece guardar esse trauma consigo. Ainda assim, é para o ventre da mãe que ele volta em dois importantes momentos da narrativa como uma tentativa de resistir e sobreviver: quando leva um chute do colega de “quarto-marquise” e no momento em que está morrendo. Com isso, podemos verificar que a construção do protagonista é marcada por uma complexidade na narrativa de Conceição Evaristo, com a retomada a partir da memória de eventos traumáticos em sua curta jornada de vida.

Beth Brait, em *A personagem* (2017), e Antonio Candido em *A personagem do romance* (2011), retomam os estudos sobre a personagem da obra *Aspectos do romance* (1927), do romancista inglês E. M. Forster. Neste livro, as personagens são classificadas em planas ou redondas/esféricas. As personagens planas são menos complexas, construídas a partir de uma só ideia, resumidas em uma frase; as personagens redondas, em contrapartida, são densas, capazes de surpreender o leitor (BRAIT, 2017, p. 49). Embora essa divisão privilegie em grande parte os romances, tendo em vista que há maior espaço para a construção de personagens redondas, conforme assinala James Wood (2011, p. 118), em *Como funciona a ficção*, podemos afirmar que o protagonista do conto de Evaristo é construído de acordo com uma complexidade identitária, marcada por muitas metáforas na narrativa que ratificam o lugar de vulnerabilidade e desamparo no qual ele se encontra, tendo como referência o lugar da rua, elemento significativo para a sua construção no conto.

Ainda que o espaço no qual a narrativa se desenvolve não seja tão descrito pelo narrador, ele assume importância para Di Lixão, uma vez que faz parte da marcação de sua condição social: um personagem em situação de rua, sendo este um espaço da exclusão, da marginalidade e da subalternidade. Na rua, divide com outro menino um “quarto-marquise”, neologismo criado por Evaristo:

Pensou no colega de quarto-marquise. O menino havia sido mais esperto do que ele. Fugira. Ganhara o mundo. Já tinha bastante tempo que os dois dividiam aquele espaço. De dia perambulavam pela rua, cada qual no seu ganho. Encontravam-se ali no meio da noite. Às vezes conversavam muito. Falavam de tudo. Até de um pai, menos da mãe. Di Lixão achava que a história da mãe do outro devia parecer com a da sua mãe. Ele não sabia se gostava ou não do menino. Tinham quase a mesma idade. O menino, apesar de

pequeno, tinha quatorze anos. Ele, no mês anterior, num dia qualquer, tinha feito quinze. (EVARISTO, 2016, p. 78).

A vida do menino se assemelha com a do protagonista. Não temos maiores informações quanto ao seu passado, apenas o que é descrito acima, porém, o espaço da rua novamente se faz presente como uma reafirmação da situação de desvalidos e abandonados dos personagens, uma vez que ele faz parte da marcação de suas condições sociais. Aqui, é como se a rua e os personagens se entrelaçassem, formando uma coisa só, em que eles aderem ao espaço e esse espaço adere a eles. Com isso, podemos retomar, novamente, as contribuições de Candido (2011) sobre a diferença entre pessoas e personagens, pois mesmo que as personagens não sejam iguais às pessoas, elas devem dar a entender de que são como os seres vivos e Evaristo, ao construir os personagens Di Lixão e seu colega de “quarto-marquise”, faz avivar a memória dos leitores que encontram semelhanças entre eles e crianças, adolescentes, jovens e adultos que se encontram em situação de rua no Brasil, suscetíveis as mais variadas violências, criminalidades e doenças. A negligência do Estado para com eles, tantos para com os personagens do conto de Evaristo, quanto às pessoas do mundo real, mostram a perpetuação de uma sociedade higienista, mercadológica e, por isso, desigual. Tal fato se confirma no final do conto, quando a morte do protagonista não é lamentada, apenas tratada com normalidade:

Num gesto coragem-desespero levou o dedo em cima da bola de pus e apertou-a contra a gengiva. Cuspiu pus e sangue. Tudo doía. A boca, a bimbina, a vida... Deitou novamente, retomando a posição de feto. Já eram sete horas da manhã. Um transeunte passou e teve a impressão de que o garoto estava morto. Um filete de sangue escorria de sua boca entreaberta. Às nove horas o rabecão da polícia veio recolher o cadáver. O menino era conhecido ali na área. Tinha a mania de chutar os latões de lixo e por isso ganhara o apelido. Sim! Aquele era o Di Lixão. Di Lixão havia morrido. (EVARISTO, 2016, p. 80).

Di Lixão morre da forma que não gostaria, acompanhado apenas de sua solidão. O narrador, ao contar que o rabecão da polícia foi o responsável para retirar o corpo do menino da rua, escolhe de forma precisa o verbo “recolher”, o mesmo utilizado para se referir à recolha de quaisquer materiais e objetos que por algum motivo merecem ser jogados fora. O protagonista é recolhido, então, como se fosse descartável, como se de nada valesse e, para aquela sociedade, ele de fato não valia. Aqui, novamente a posição fetal aparece como um mecanismo de resistência do protagonista para deixar de sentir a dor física e, principalmente, a dor emocional e, com a sua morte, talvez o garoto não nomeado de somente quinze anos consiga voltar para

aquele lugar em que o seu futuro ainda era indefinido, incerto: na barriga de sua nada amada mãe, quando ainda era um feto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou apresentar os resultados de uma pesquisa que teve por objetivo analisar a construção do protagonista do conto *Di Lixão*, de Conceição Evaristo. O personagem é a representação de um grupo de pessoas que são diariamente negligenciadas pelo Estado e demais instituições sociais, reféns da própria sorte. Longe de retratar a realidade como ela de fato é, Conceição Evaristo nos proporciona a reflexão das vivências desses sujeitos e sujeitas em desamparo que tem seus direitos negados. Assim, com a análise depreendida, é possível transcender a materialidade do texto literário, tornando-se uma possibilidade para a discussão de uma sociedade higienista e excludente.

O menino, assim como o eu-lírico da canção “AmarElo”, do rapper brasileiro Emicida, sente em sua existência que a sua vida “não vale a de um cachorro”, pois a todo tempo seus direitos são negados, até mesmo na hora de sua morte em que ele falece da forma que não gostaria: sozinho e abandonado no espaço da rua. Di Lixão é negligenciado a todo tempo, pois não frequentava o espaço escolar, não havia usufruía de nenhuma forma de lazer, não possuía moradia digna e muito menos tinha acesso aos serviços básicos de saúde. A negligência é tamanha que no texto literário não tomamos conhecimento de seu nome, somente de seu apelido, que carrega consigo a marcação social de si mesmo. Sendo assim, a nossa posição enquanto indivíduos é cada vez mais nos questionarmos se, nessa situação, estaríamos apelidando o garoto de “Di Lixão” ou estaríamos perguntando a ele qual o seu verdadeiro nome e história.

REFERÊNCIAS

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

CANDIDO, Antonio [et al]. **A Personagem de Ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira contemporânea**, Brasília, n°20, 2002, p. 33-87. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/9705>. Acesso em: 25 jun. 2022.

- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, 2005, p. 13-71. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>>. Acesso em: 15 jun. 2022.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- EMICIDA. **AmarElo**. São Paulo: Sony Music – Laboratório Fantasma, 2019.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. In: DUARTE, Constância Lima (org.). **Escritoras mineiras: poesia, ficção, memória**. Belo Horizonte: FELE/UFMG, 2010, p. 11-17.
- RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008, p. 15-40.
- SARAMIN, Alessandra. **Olhos d'água de Conceição Evaristo: a voz da mulher negra na corda bamba da tradução**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019. Disponível em <https://repositorio.ufes.br/>. Acesso em: 15 jun. 2022.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



A DECOLONIZAÇÃO DO PENSAMENTO DA DIÁSPORA NEGRA EM “NADA DIGO DE TI, QUE EM TI NÃO VEJA”, DE ELIANA ALVES CRUZ

Ana Paula Almeida MOREIRA (UFRJ)¹
Simone dos Santos Pinto de Assumpção VIEIRA(UFRJ)²

RESUMO: O estudo aborda a construção de um novo modelo de pensamento na contemporaneidade. No âmbito do colonialismo e do apagamento da memória da escravidão em que se retira a figura do negro como sujeito e passava a ser considerado objeto ou parte acessório desta constituinte. O romance trabalhado será Nada digo de ti, que em ti não veja, a narrativa conta sobre a luta do povo negro que veio para o Brasil e aqui fora escravizado. A narrativa conta sobre o envolvimento entre duas pessoas de classes sociais diferentes, porém esse trabalho vai se deter na diáspora dos negros que foram trazidos para o Brasil e aqui escravizados, são eles: Vitória, Zé Savalú, Quitéria, Tomásio, Juvenal e Rita. A proposta a qual se propõe é construir com base nos conceitos vivenciados neste continente em que se opera como um discurso decolonizante na presença de um eu cujas relações de poder oriunda da dominação eurocêntrica. Dessa maneira, os conceitos teóricos foram embasados nas obras de: Achille Mbembe A crítica da razão negra (2018); Grada Kilomba Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano (2019); e Frantz Fanon Condenados da terra (1968). Portanto, vivemos em um momento em que é essencial a decolonização da memória da luta do povo preto pela dignidade e pela sua história.

Palavras-chaves: Decolonização; Diáspora negra; Nada digo de ti, que em ti não veja; Gênero.

ABSTRACT: The study approaches the construction of a new model of thought in contemporaneity. In the context of colonialism and the erasing of the memory of slavery in which the figure of the black man is

¹Mestranda em Ciência da Literatura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora de língua portuguesa. E-mail: ana25hda@yahoo.com.br

²Doutoranda em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora de língua portuguesa e literatura. E-mail: simonevs28@gmail.com

removed as a subject and started to be considered an object or an accessory part of this constituent. The novel will be *Nada digo de ti, que em ti não vejo*, the narrative tells about the struggle of the black people who came to Brazil and were enslaved here. The narrative tells about the involvement between two people from different social classes, but this work will focus on the diaspora of black people who were brought to Brazil and enslaved here, they are: Vitória, Zé Savalú, Quitéria, Tomásio, Juvenal and Rita. The proposal is to build on the concepts experienced on this continent that operates as a decolonizing discourse in the presence of a self whose power relations stem from Eurocentric domination. In this way, the theoretical concepts were based on the works of Achille Mbembe *A crítica da razão negra* (2018); Grada Kilomba *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019); and Frantz Fanon *Condenados da terra* (1968). Therefore, we live in a moment when it is essential to decolonize the memory of black people's struggle for dignity and their history.

Keywords: Decolonization; Black diaspora; *Nada digo de ti que em ti não veja*; Genre.

O processo da decolonização é desmontar o que foi propagado pela colonização dos povos minoritários neste país, faz-se necessário abrir espaço para uma releitura dos povos aqui colonizados. Por isso, Frantz Fanon (1968, p. 30) ressalta que o mundo colonial é um mundo maniqueísta. Não basta ao colonizador limitar fisicamente o colonizado, com suas polícias e seus exércitos, o espaço do colonizado”. O maniqueísmo, segundo Fanon (1968), retrata uma divisão entre o bom e o sombrio. É um mundo violento e obscuro. Essa visão demonstra que nesse lugar havia impossibilidade deles pensarem e atuarem por si mesmos e, também, demonstrava como essas pessoas viviam no campo da opressão cujas feridas eram curadas através do chicote.

Sendo assim, o pensamento escravagista foi introduzido na memória da população por uma visão branca. Isso faz parte de um processo em que se retira da figura do negro como sujeito e o coloca como objeto desta constituinte. Por isso, para a artista e pesquisadora Grada Kilomba, o sujeito negro é um constitutivo de indivíduo e não de um conceito substancial. Neste próprio processo da contemporaneidade memorialística, necessita-se passar por um sistema que visa repensar o que foi o regime colonial. Dessa forma, a frase de Jacques Rancière pensada por Eneida Maria “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, apud SOUZA, 2001, p. 11). Valores que necessitam ser trazidos no contexto atual em um processo de descolonização da memória destes povos.

Ainda hoje, na contemporaneidade, o lugar ao qual o negro pertence é predominantemente o da opressão e da hostilização. Grada reflete sobre isso no capítulo *dizendo o indizível*, quando usando uma ideia da Philomena, retratando que nós nos tornamos sujeitos incompletos, os sujeitos completos mantêm a ideia de que são mais merecedores de certos direitos e privilégios. (ESSED, apud KILOMBA, 2018, p.80).

Diante disso, o tráfico de pessoas para serem escravizadas aqui instituiu uma modalidade desse processo escravagista. Um dos procedimentos foi o da coisificação jurídica do escravizado. Essa estratégia fazia parte de uma dominação a qual buscava desumaniza-los, logo, destituíram-os de todos os direitos que estabeleciam uma nova ideologia de subalternidade, desse modo, seriam incapazes de refletir e contestar a própria condição. O filósofo Achille Mbembe sintetiza a consequência advinda da condição de escravo imposta ao negro, pois

a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um lar, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (que é expulsão fora da humanidade). (MBEMBE, 2018, p. 27).

Essa luta representa a afirmação *da visibilidade do invisível*. O que se pode perceber é o lugar que o indivíduo negro ocupa e , portanto, acaba se perdendo em meio a reiterações de humanidade exclusivamente branca e europeia. Posto isso, o caribenho Fanon (1968) foi um dos grandes teóricos a pensar e rearticular o imaginário que vai se reorientar para o próprio reconhecimento. Na América Latina, outros grandes nomes surgiram, posteriormente, para elaborar esse conceito de um novo pensamento das narrativas vividas pelo período colonial. A proposta a qual se propõe é construir com base nos conceitos vivenciados neste continente em que se opera como um discurso decolonizante na presença de um eu cujas relações de poder oriunda da dominação eurocêntrica a qual foi estabelecida pela própria *colonialidade do poder*, ou seja, o processo de subalternização da vida social. Esse termo é propositalmente utilizado, uma vez que ele foca em uma cultura hegemônica imposta por uma sociedade com padrão homogeneizante.

Desse modo, ressalto que é necessário desconstruir estereótipos associados aos sujeitos negros bem como promover ações que viabilizem o combate do racismo estrutural presente na sociedade brasileira. Para o advogado Silvio de Almeida, no livro *Racismo Estrutural* aponta que

o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não tratem de maneira ativa e como um problema a desigualdade racial irão facilmente reproduzir as práticas racistas já tidas como “normais” em toda a sociedade. É o que geralmente acontece nos governos, empresas e escolas em que não há espaços ou mecanismos institucionais para tratar de conflitos raciais e sexuais. (ALMEIDA, 2019, p. 32).

O racismo é sempre uma prática estruturada contra os povos negros é uma hierarquia que aponta sempre a uma ordenação entre as raças. Dessa maneira, em *Memórias da plantação*

de Grada Kilomba (2019, p. 40) aponta “a um nível de pessoas negras estão excluídas a um nível de estruturas sociais e políticas. Em *A crítica da razão negra*, o camaronês Achille Mbembe (2018) afirma que é necessário pensar a raça como um aparato de dominação de uma parcela da população sobre a outra, através de uma dominação, mas que essa ideia não é concreta, mas sim alterado pelas práticas que o definem.

Ainda retrata que a raça e/ou o racismo providenciam máscaras, cobrem verdadeiros rostos humanos para colocar em seu lugar um imaginário, uma construção não real desse rosto para substituir o rosto humano que ali estava. E ainda busca pensar sobre o lugar deste rosto, que

“faz renascer das profundezas da imaginação um rosto de fantasia, um simulacro de rosto, até uma silhueta que, assim, substitui um corpo e um rosto de homem. Aliás, o racismo consiste, antes de tudo, em converter em algo diferente, uma realidade diferente.” (MBEMBE, 2018, p. 66).

Sabemos que é necessário reconhecer o passado a partir do presente, como sendo um instrumento necessário da moderna consciência histórica e, portanto, da liberdade de hoje. Por esse pensamento, é necessário repensar, ou seja, nada mais do que apresentar possibilidades para a decolonização da memória e desse modo reescrever os fatos esquecidos ou apagados por uma narrativa da dominação.

A escritora Eliana Alves Cruz é uma jornalista por formação. Desde os seus dois romances: *O cais do Valongo* e *Águas de barrela*, ela se embrenhou por uma escrita sobre os processos escravagistas em nosso país. Um farol no meio desse nevoeiro que nos cerca, os livros dela são importantes para recontar ao povo brasileiro o papel e a figura do negro, primordialmente, na história do Rio de Janeiro. Uma ficcionalização de uma parte da história do Brasil, a partir do olhar da ancestralidade e dos sujeitos marginalizados. Parafraseando o carnavalesco Leandro Vieira, responsável pelo enredo da Mangueira (2019): “a história que a História não conta”. Há uma “outra versão” aos acontecimentos que são inteiramente relevantes da historicidade brasileira, e, primordialmente, colocaram como protagonistas aqueles que foram tradicionalmente silenciados. É uma perspectiva que refuta a narrativa “escrita pelos detentores do prestígio econômico, político, militar e educacional”³.

³ Sobre o samba enredo da mangueira, esse trecho foi retirado de Jesus (2019).

No romance que dá título a esse trabalho, *Nada digo de ti, que em ti não veja*, a narrativa conta sobre o envolvimento entre duas pessoas de classes sociais diferentes, porém esse trabalho vai se deter na diáspora dos negros que foram trazidos para o Brasil e aqui escravizados, são eles: Vitória, Zé Savalú, Quitéria, Tomásio, Juvenal e Rita. Outro ponto importante: dar nomes, mesmo que esses tenham sido trocados por vontade deles, como é o caso de Vitória ou pelo Batismo religioso cristão, segundo o artigo de Rogério da Palma e Oswaldo Truzzi, “Havia uma carta régia que dizia que todos os escravos capturados, antes de serem embarcados, deveriam ser catequizados e batizados ainda em solo africano”. Essa era uma das exigências “da legitimação da escravidão nas monarquias ibéricas”⁴.

Os escravizados que aqui viviam, vieram de outras nações. Zé Savalú⁵, Quitéria e Tomásio vieram dos Daomé⁶. Como destaca no livro (CRUZ, 2020. p. 66) *eram irmãos de nação*, embora não fossem da mesma parte do reino e ainda eram preto-minas⁷. Muitos reinos africanos não possuem uma unidade étnica ou seja eles são ligados por conta da sua estrutura política, mas dentro de um reino existem vários povos convivendo juntos. Eles se protegiam. Não se sabe ao certo com quantos anos chegaram, mas o Savalú e a Quitéria chegaram novinhos. Quando aborda sobre a Sianinha Aninha, o narrador menciona que ela vivia com os negros da senzala, ainda ressalta que *Zé Savalú e Quitéria tinham a mesma idade dela e foram companheiros de brincadeiras e aventuras infantis* (CRUZ, 2020, p.56).

Sobre esse processo da infância dos aqui escravizados o historiador Herbet Klein apresenta dados sobre a criança escrava. Desse modo, constata que as crianças correspondiam a cerca de 10% dos indivíduos traficados e afirma que a despeito de haver oscilações, estes números eram muito constantes. Ele ainda aborda que

os dados relativos às crianças são muito melhores que os concernentes as mulheres. Infelizmente, as distinções de idade entre as crianças não estão claramente definidas, especialmente entre “crias de pé”, que as vezes eram relacionadas em separado como um só grupo, às vezes divididas em dois grupos, aquelas pelas quais se pagava “meio

⁴ Período que ocorreu a junção do trono da Espanha e de Portugal.

⁵ Savalú é uma cidade, uma das mais importantes do reino Mahi.

⁶ Segundo Flávia Ribeiro (2019), Daomé era um dos grandes fornecedores de escravos para países como o Brasil. Os ataques a reinos vizinhos muitas vezes tinham como objetivo capturar escravos para a venda. Era o destino também de prisioneiros de guerra [...] Daomé lutava em muitas guerras, o que levou ao declínio da população masculina. Isso é outro fator que pode explicar o uso de mulheres como militares.

⁷ Segundo o dicionário Aurélio Buarque de Holanda são uma etnia de cultura fanti-axânti oriunda de Gana.

direito” e as que eram “livres” de impostos ou, finalmente, agrupadas juntamente com as “crias de peito” (KLEIN, 1987, p. 137).

Desse modo, como a narrativa não apresenta dados sobre a história de Savalú e Quitéria, utilizo o conceito da Grada Kilomba (2019) que ao abordar a entrevista com a Kathleen, destaca sobre o *passado traumático de ruptura e perda, um passado que define a Diáspora africana como identidades fraturadas* (KILOMBA, 2019, p. 180-181). Portanto, a própria infância para a criança escravizada era um trauma.

Vitória nasceu no Congo, esse era o seu quinto nome desde o seu nascimento (CRUZ, 2020, p. 38). Nasceu menino e recebeu o nome de *Kiluanji Ngonga*. Ao entender-se como mulher, optou por ser chamada de *Nzinga Ngonga*, com o passar dos anos virara sacerdotista e recebera o nome de *Nganga Marinda* que tem o significado segundo a narrativa: aquela que tem o dom dos mistérios dos ancestrais. Sequestrada do seu meio veio para o continente americano e batizaram com o nome de Manuel Dias. Quando conquistou a sua liberdade, através dos seus dons, ela escolheu o nome de Vitória, “pois era assim que considerava: vitoriosa” (p.38). O nome representa a identidade como resultado de determinado processo de socialização.

O fato de estar viva, já era uma vitória para ela, que passou por tantos percalços em sua vida. Aquela que não tinha força para o trabalho braçal, mas tinha a inteligência e com a sua sabedoria consegue utilizar para se libertar. Afinal, quando o cachorro do Senhor Antônio fora morto e os negócios do seu dono não estava indo bem, ela se ofereceu para descobrir quem era o mandante do assassinato do cão. Com a capacidade que a regia descobriu que a cabeça do cachorro estava no morro e avisou a seu dono que a primeira pessoa que o cumprimentasse havia feito os males ao seu animal e impossibilitava o andamento dos seus negócios. Consequentemente, conseguiu uma casa no morro e o respeito de muitos dali. O maior, ou seja, o grande “crime” de Vitória foi se apaixonar pelo Filho do seu ex-dono, um senhorzinho, já que a impossibilidade deles ficarem juntos era enorme.

Com uma sagacidade e inteligência, ela consegue sobreviver, embora como ressalta nas partes finais da narrativa. Ela foi agredida e massacrada.

Ela mancava... raspavam-lhe todo o farto cabelo de copa de figueira... Ele era mais do que uma peruca a emoldurar-lhe a face. Ele era o símbolo da mulher que sempre sentiu ser... Esse foi o momento mais dolorido, pois raspar o seu cabelo foi como matar a sua essência, seu espírito, sua força. (CRUZ, 2020, 182).

A política de morte retratada por Achille Mbembe (2018) explica as raízes dessa violência e seletividade. A invocação da raça pode ser lida enquanto resistência, mas também pode surgir como proteção, “instinto de sobrevivência e de preservação” (MBEMBE, 2018, p. 68). A comunidade racial, a partir dessa visão, é o local de proteção/preservação. O fato deles, os homens, rasparem o cabelo da protagonista é a transfiguração da demonstração para aquele lugar de quem ela realmente era. Isso é um ato de perversidade e covardia, mas até ali naquele local, ela, a Vitória, encontra-se apoiada pelos seus.

E assim, desde que os negros aqui chegaram e foram escravizados, a violência era um fator recorrente na vida deles, apesar de a literatura hegemônica (branca) não abordar quase essas questões. Os 300 anos de escravidão no Brasil foi uma linha tênue: violenta e desumana. A ferocidade que aconteciam na época como um regime do patriarcado instinto sexual dos homens brancos como uma coleção de táticas para a continuação do modelo escravocrata. A violência sofrida por Vitória é porque ela era uma mulher transexual, portanto a agressão contra ela e, também, contra os cabelos é um fato marcante do homem que os raspa para forçá-la a uma identidade que ela sempre rejeita.

Quitéria era uma escrava de dentro da casa, na infância brincava: ela, Zé Savalú e a sianinha, cresceu e virou a mucama da Aninha. Sobre o processo escravocrata, existia uma diferenciação entre os escravos e essa diferenciação era feita pelos europeus. Dependendo do tipo de trabalho que eles exerciam e da época em que eles estavam no Brasil. Boçal era aquele que tinha acabado de chegar da África e que não estava acostumado com a língua local e os costumes: cultura, forma de se vestir e a religião. Ladino era aquele que já estava acostumado com a língua local e já tinha chegado a algum tempo e os crioulos eram os escravizados que já nasceram no Brasil. Em relação aos trabalhos, os mais “leves” eram na casa dos senhores ou como escravo de ganho⁸. Esses eram feitos pelos ladinos. Os trabalhos mais pesados eram feitos pelos boçais. O mau comportamento do homem que veio para aqui e fora escravizado era punido com trabalho mais pesado. O que aceitava as regras possuía um trabalho mais leve. Portanto, Tomásio era uma espécie de escravo de confiança de D. Branca. Ele havia se convertido à religião dos brancos. “São Elesbão e Santa Efigênia lhes acompanhem...entregou-lhe uma pequena cruz de madeira que enfiou dentro da trouxa que recebera de dona Branca” (CRUZ, 2020, p. 82). Não é possível subjugar homens sem logicamente os inferiorizar de um lado a outro. E o racismo é a

⁸ Ia para rua na presença do senhor e lá vendia coisas.

inferiorização deste processo. Tomásio gostava da religião dos brancos e como não lhe era permitido frequentar a igreja deles se conformava em fazer suas orações em outro lugar, mas como escravizado tinha atribuições e, portanto, “levava a cadeirinha para levar ou buscar o vigário Diogo” (CRUZ, 2020, p. 63).

Outra questão era a de Zé Savalú, esse quando viajava na comitiva do frei Alexandre se exibia bem vestido, acompanhando do senhor. Isso representava uma forma de prestígio da época. Desta forma, a dominação colonial possui um instinto genocida que sempre se materializa em massacres, ataques violentos e humilhações quando se apresentam riscos à sua continuidade. Por isso, nessas sociedades não existia espaço para a piedade, empatia ou qualquer sentimento humano.

Nessa vertente, quando Zé viaja para a expedição, Quitéria encontrava seu refúgio em Vitória, uma relação que já estava em fase de crescimento. Ressalto a relação de sororidade pensada como uma dimensão ética, política e prática do feminismo contemporâneo. O traço de amizade existente entre as duas foi uma forma de uma ajudar a outra. Afinal foi Vitória que ajudou Quitéria nas tribulações enfrentadas como a do pouco desenvolvimento do seu filho com Zé Savalú e foi Quitéria que ajudou Vitória a encontrar pistas de que o mandante das cartas era o frei Diogo. Como destaca Marcela Lagarde (2012, n.p.): “A sororidade é a consciência crítica sobre a misoginia e é o esforço tanto pessoal quanto coletivo de destruir a mentalidade e a cultura misógina, enquanto transforma as relações de solidariedade entre as mulheres.”⁹ Ainda existia uma boa relação entre Rita e Vitória, mesmo Juvenal não aprovasse muito essa relação, mas por respeito a sua mulher, ele aceitava. Como destaca Lagarde havia “identificação entre mulheres como semelhantes”(LAGARDE, 2012, n.p.)

Dona Branca gostava de exibir os escravizados com peças de luxo, naquela época as pessoas que trabalham como escravos não podiam ser vestidos com trajes de luxo, mas caso fossem a responsabilidade era dos senhores, muitos dos donos, em geral, não se preocupavam em oferecer trajes adequados para os servos.”¹⁰ Apenas os escravos ‘de dentro’ ganhavam roupas mais luxuosas, principalmente quando saíam à rua, pois, era sinal de prestígio exibir escravos bem vestidos acompanhando seus senhores e senhoras em passeios pela cidade.

⁹ Marcela Lagarde (2012).

¹⁰ MODA: uma outra história do Brasil. *História Hoje*. Disponível em: <https://historiahoje.com/moda-uma-outra-historia-do-brasil/>. Acessado em: 14 ago. 2021.

(RASPANTI, 2013). Quitéria era a escravizada de dentro de casa, na celebração na casa da senhora Branca usava roupas luxuosas, “apresentava-se soberba e luxuosa com as jóias” (CRUZ, 2021, p.60).

Outro ponto importante são as relações de afeto existentes entre eles que era uma forma de proteção, eram vividos e experimentados de forma distinta. Quando Vitória deu o conselho para Zé Savalú (2021, p. 127) “Nego, lembra de u’a coisa: traição é um vício de sinhô e sinhá” e quando o Savalú necessitou de abrigo, pois depois da morte dos ajudantes, Savalú representava um projeto de grupo, Quitéria já sabia onde escondê-lo. Era na casa de Vitória: “e ela levou ele para o seu cubículo” (2021, p. 171). Ainda havia o “Tomásio, que era um devoto cristão quase fanático” (2021, p. 135) era um homem que deixava Quitéria confusa, pois ele dizia que não suportava a senhora, mas lhe era sempre fiel. Ele era o homem mais velho de todos e praticamente obedecia a Dona Branca quase que cegamente (2021, p.135), mesmo ela não entendendo o escravizado, eles se protegiam. Todos necessitam um do outro e essa relação perpassa ainda por Juvenal e Rita já que ambos, assim como Tomásio estavam de idade avançada.

Juvenal e Rita eram as pessoas que foram escravizadas aqui em nosso país, pouco se sabe sobre eles. No entanto, Juvenal era uma espécie de escravizado de confiança da família de Antônio e a Rita a mulher de dentro de casa. Quando Felipe recebeu a carta e embriagou-se foi ele quem levou a carta para o senhozinho: “É isso o que o inhozim tá procurando?” (CRUZ, 2021, p.37). Ainda estava lá quando a comitiva foi em direção às terras mineiras “pediu ao negro que esperasse um instante e não saísse do lugar” (CRUZ, 2021, p. 83). Quanto a Rita, foi ela que teve desfecho fundamental na narrativa: “Em pé na soleira da porta que dava para o fundo da casa, Rita acertou o meio do peito de Balthazar com uma das armas com que ele matou os condutores da caravana”. Como nunca se pode duvidar da força de uma mulher, Juvenal, seu marido disse: “- Minha véia...”!

Neste trabalho, busquei ressaltar algumas possibilidades de decolonização entre a história, memória e literatura, lançando meu olhar em questões que permeiam as experiências vividas. Nas malhas da ficção, do passado e do presente, o verossímil e a imaginação dialogam; recriados pela escrita, o cenário se torna memória de uma experiência ancestral e estética transformadora. Vivemos em um momento em que é essencial a decolonização da memória, a luta do povo preto pela dignidade. Utilizei o termo do Fanon (1968), a “descolonização das

mentes”, transcendência do racismo do comportamento expresso nas relações individuais para uma estrutura social que retifica o pensamento colonizador. Como destaca Dennis de Oliveira (2018): “o pensamento de Fanon nos mostra que qualquer projeto nacional dissociado do enfrentamento do racismo não se sustenta.” É a partir dessas perspectivas que podemos construir uma história.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CRUZ, Eliana Alves. *Nada digo de ti, que em ti não veja*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2020.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1968.
- JESUS, Anna Cristina de Almeida. Carnaval e “A História que a História Não Conta”: uma análise dos sambas de enredo. *LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer*, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 153-192, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/19692>. Acesso em: 26 ago. 2021.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KLEIN, Herbert S. *Escravidão Africana: América Latina e Caribe*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LAGARDE, Marcela. *Pacto entre mujeres. Sororidad*. México: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, 2012, p. 557-569. Disponível em: <http://www.inmujeres.df.gob.mx/>. Acesso em: 24 ago. 2021.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Ed., 2018.
- OLIVEIRA, Dennis de. Frantz Fanon, racismo e pensamento descolonial. *Revista Cult*, São Paulo, 10 maio de 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/fanon-racismo-e-pensamento-descolonial/>. Acessado em: 30 jul. 2021.
- PALMA, Rogério da; TRUZZI, Oswaldo Mario Serra. *Renomear para recomeçar: lógicas onomásticas no pós-abolição*. Trabalho apresentado no XVIII Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP, SP, 2012.
- RIBEIRO, Flávia. Amazonas de Daomé: as mulheres mais temidas do mundo. *Portal Geledés*, São Paulo, 29 set. 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/amazonas-de-daome-as-mulheres-mais-temidas-do-mundo/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

SOUZA, Eneida de Maria. *Janelas Indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. *E-book*.



DOS VENTOS ÀS MARÉS ALVEANAS: UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE AS PROSAS DECOLONIAIS DE MIRIAM ALVES

Andressa Santos VIEIRA (Universidade Federal de Uberlândia)¹

RESUMO: A presente escrita, um breve recorte da tese intitulada “DOS VENTOS DE BARÁ ÀS ÁGUAS DE MARÉIA uma (nova) ótica da prosa decolonial negra-brasileira e o descortinar de ‘memórias subterrâneas’ nas grafias romanescas de Miriam Alves” é uma proposta de leitura sobre os dois romances alveanos, “Bará na trilha do vento” (2015) e “Maréia” de 2019, enquanto possíveis obras decoloniais (MALDONADO-TORRES, 2018) construídas a partir de nova(s) perspectiva(s) sobre a colonização. Miriam Alves, mulher negra, intelectual e militante, cujas escritas trazem representatividades que buscam promover desestereotipizações, protagonismos e, principalmente, a humanização de mulheres e homens negros na literatura, nas duas obras nos convoca e conduz entremeio a dualidade de cenas, cenários, histórias e experiências de vida – perpassando passado e o presente – permitindo-nos que (re)pensemos a própria história, questionando a imagem positiva criada sobre o colonizador e a desumanidade e selvageria dos colonizados, buscando promover, concomitantemente, uma (nova) ótica acerca e para esses mesmos indivíduos negros, possibilitando um (novo) fazer literário sobre os corpos de cor, impulsionando necessárias críticas sociais por meio de escritas que negam as estereotipizações, a inferioridade e a desumanidade dos negros. Para realizar tais análises, debruçamo-nos em escritos de intelectuais – tais como Fanon (1980), Pollak (1989), Hall (2003), Asante (2009, 2014, 2016) – que, como Alves, questionam a hegemonia branca, que se colocam nos espaços de intelectualidade, que confrontam as deslegitimações, a lógica colonial e que (re)constróem a história, enegrecendo-a.

Palavras-chaves: Romances alveanos. Obras decoloniais. Literatura negra-brasileira. Memórias subterrâneas.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (PPGELIT – UFU). Pesquisadora do Coletivo YALODE-GEPLAFRO (Coletivo de Estudos e Pesquisa em Poéticas Afrolatinoamericanas e Educação para as Relações Étnico-raciais). Email: andressa_santos92@hotmail.com.

ABSTRACT: The present writing, a brief clipping of the thesis entitled "DOS VENTOS DE BARÁ ÀS ÁGUAS DE MARÉIA a (new) optics of the black-brazilian decolonial prose and the unveiling of 'underground memories' in the romanesque spellings of Miriam Alves" is a proposal for reading about the two alvean novels, "Bará na trilha do vento" (2015) and "Maréia" of 2019, as possible decolonial works (MALDONADO-TORRES, 2018) constructed from a new perspective(s) on colonization. Miriam Alves, black woman, intellectual and militant, whose writings bring representativities that seek to promote destereotyping, protagonism and, mainly, the humanization of black men and women in literature, in both works, calls us and leads us through duality of scenes, scenarios, stories and life experiences - crossing past and present - allowing us to (re)think our own history, questioning the positive image created about the colonizer and the inhumanity and savagery of the colonized, seeking to promote, concomitantly, a (new) view about and for these same black individuals, enabling a (new) literary making about the bodies of color, driving necessary social criticism through writings that deny the stereotyping, inferiority and inhumanity of black people. To carry out such analyses, we dwell on writings by intellectuals - such as Fanon (1980), Pollak (1989), Hall (2003), Asante (2009, 2014, 2016) - who, like Alves, question white hegemony, who place themselves in the spaces of intellectuality, who confront delegitimizations, colonial logic, and who (re)construct history, blackening it.

Keywords: Alvean novels. Decolonial works. Black-Brazilian literature. Underground memories.

Introdução

Solo fértil. Se nos propuséssemos definir como recebemos os dois romances de Miriam Aparecida Alves – “Bará na trilha do vento” (2015) e “Maréia” (2019) –, gostaríamos de pensar essas obras alveanas como terrenos fecundos para uma nova ótica literária. Nessas prosas decoloniais (MALDONADO-TORRES, 2018) sobre os quais nos debruçamos no presente estudo – , experienciamos a (re)construção, não somente da imagem, mas a ótica e o próprio fazer literário acerca dos corpos negros, concomitantemente a necessárias críticas sociais que se dão por meio de escritas que negam estereotipizações e a inferioridade negra, conduzindo-nos para importantes reflexões sobre a(s) mancha(s) do colonialismo no imaginário social.

Em sua longa e fértil trajetória literária, Miriam Alves, desenvolve um projeto estético que consiste, em suma, na construção de tramas narrativas que dão forma e corpo a famílias negras protagonistas de suas próprias histórias, que para além de resistir socialmente – nas margens, no silenciamento –, pertencem e tomam posse do direito de seus próprios corpos, identidades e experiências, para além das adversidades, como discorre Augel (2015) “sem querer [...] negar a necessidade e mesmo a obrigação de manter viva a memória dos horrores da escravidão [...], [a] ênfase é dada nos meios encontrados pelo esforço cotidiano de ultrapassar as adversidades” (AUGEL, 2015, p. 12). Trata-se de romances que se mostram como solos fecundos para uma (nova) literatura, de uma Negritude (CÉSAIRE, 2010) viva, humana

“... Estamos sempre a deslizar, como navegadores, num mar onde as ondas se entrecruzam, nos levando para lá e para cá. Não é deriva, minha velha, são coordenadas do tempo...”. De frases poéticas assim é feito o solo de Maréia, um romance que alinha temporalidades, experiências, memórias, heranças, afetos e direitos em uma encruzilhada de ritmos, ritos e histórias pareadas. As águas assumem o fio narrativo bifurcado da trama, promovem o encontro de forças que movimentam uma comunidade de mulheres negras; constitui o resíduo salgado e incontornável que demarca a herança de quem domina, atravessando os tempos. Passado, presente e futuro são instâncias das mesmas águas, e os navegantes se encontram nos reflexos cultivados por relações familiares. Maréia navega no fluxo das narrativas atlânticas, este arquivo profundo que a nós todos tão profundamente atinge e explica.²

FICO FELIZ com Bará na trilha do vento. Nele, Miriam Alves usa como artifício a subjetividade do mundo infantil, mesclando o real ao fantástico. A trama, com leveza e poesia, enfoca as relações familiares da protagonista Bará, remetendo-nos, sem apelo folclórico, à herança ancestral negro-brasileira. A narrativa é um testemunho da vivência e dos sucessos característicos da ascensão social de uma família negra, destacando a superação dos obstáculos que o sistema escravista legou à sociedade brasileira. É um livro para ser lido e principalmente sentido (DAVIES, orelha do livro, 2013).³

Embora imersa em uma pluralidade de contextos, narrativas e possibilidades, é perceptível que Miriam Alves refaz, em muitos de seus escritos, a imagem do corpo negro, promovendo um novo olhar, distanciando-se dos olhos ocidentais que forjaram estereotipizações e a desumanização do “Outro” (MENESES, 2010): o não-europeu, o não-branco, o não-civilizado. Assim sendo, a autora tece e (re)conta histórias que foram deformadas e/ou apagadas pelo colonialismo, tratando-se de tentativas de (re)contar as experiências dos sujeitos colonizados, para além da ótica do colonizador, realocando corpos e vozes negras para o protagonismo de suas próprias vivências e histórias. As obras alveanas “Bará na trilha do vento” (2015) e “Maréia” (2019) fazem emergir, por meio das lembranças individuais de suas personagens, as memórias coletivas, permitindo-nos experienciar um contrapelo (LOWY, 2005,) da memória oficial

Com engajamento e muita sensibilidade, Miriam Alves lança Maréia. No romance, a autora nos conduz ao encontro da nossa ancestralidade, a partir de um protagonismo negro, agenciado pela família de Maréia - a herdeira musical de seus antepassados -, trazendo à memória afetiva uma história que é nossa, por meio de músicas, comidas, afetos, encontros, rodas de conversas, cirandas de mulheres, narrativas orais e tantos outros afagos. E ao lapidar nossos sentidos, Miriam Alves também traz aos olhos os algozes, que construíram suas histórias “entre lendas e falácias”. Nas trilhas da ficção, aliando tessitura poética e fruição, a narrativa envereda na movência das marés, que no

² “Maréia, por Fernanda Miranda” (Fernanda Miranda, doutora em Letras pela USP, sua tese rastreia o romance de autoras negras brasileiras publicados do século XIX ao XXI). Disponível em: <https://biblioo.info/miriam-alves-a-memoria-no-romance-como-reconstrucao-da-identidade/>

³ Carole Boyce Davies, Cornell University of Caribbean Spaces (2013).

seu ir e vir, nos embala ao som das “vozes que nos habitam”. Nesse deslocamento entre tempo e espaço, perpassa na trama uma certeza: “Aquilo que nos pertence continua sendo nosso, mesmo não estando em nosso poder. A cobrança sempre chega, de uma forma ou de outra. Sempre chega!” (DOS SANTOS, orelha do livro, 2019).⁴

Cabe destacar que a autora, que marca o cenário literário com narrativas de Negritudes, feminismos, militâncias e trajetórias, ao revisitar passados, com seu olhar contemporâneo e descolonizado, mostra-nos uma possível nova ótica/perspectiva, olhar esse de necessidade de revisitarmos e (re)pensarmos esse passado de distorções, apagamentos/silenciamentos, de soterramento de memórias negras que perdem espaço e valor diante da violenta imposição da superioridade e humanidade exclusiva da branquitude acrítica (MÜLLER, CARDOSO, 2018), de modo que possamos, não somente, (re)pensar, mas (re)contar, (re)viver e descortinar histórias de mulheres e homens negros

O romance é, pois, um texto que, em agradável tecido narrativo, nos conduz a uma prazerosa leitura de histórias. Histórias do modo como se forjaram narrativas heroicas da colonialidade do poder; história da resistência daquelas pessoas que foram obrigadas a atravessar o Atlântico e garantiram a reconfiguração de suas culturas; história de gente que fez da tradição e da música fios para costurar sua existência; história das mulheres negras que mantiveram os laços familiares e culturais fazendo dialogar presente, passado e futuro (...) (SOUZA, SI, 2019).⁵

Em “Maréia” (2019) vivenciamos um “paralelismo” de dois mundos opostos, de dois núcleos familiares distintos – os “Nunes dos Santos”, família negra de “Maréia”, bem sucedida e profundamente acolhedora, e a tradicional e desestruturada família rica e branca dos “Menezes de Albuquerque”. Existem, segundo a autora, “duas bússolas⁶” que guiam as narrativas, cujos caminhos tendem ao (re)encontro e a (re)memoração de experiências de passado e presente que, por fim, entrelaçam-se, trazendo cicatrizes dos antepassados dos dois lados. Legado, herança e família são aspectos trabalhados pela autora na obra, sempre a partir da humanidade, afetividade e intelectualidade negras que se mostram cruciais para a sobrevivência e ascensão desses sujeitos no curso histórico.

⁴ Miriam Cristina dos Santos. Doutora em Letras-Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Autora do livro *Intelectuais Negras: Prosa Negro-brasileira Contemporânea* (MALÊ, 2018).

⁵ Florentina da Silva Souza (Professora titular de Literatura Brasileira – UFBA, Pesquisadora do CEAO – UFBA).

⁶ “Miriam Alves na companhia de Maréia” <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/na-companhia-de-mareia/>

O que experienciamos em “Maréia” (2019), são corpos negros livres das amarras de uma representação estereotipada cujas imagens, comumente, dão-se pelas manchas coloniais de servidão, desumanidade, inferioridade. Não se explora a imagem do corpo negro indefeso, raptado e traficando em alto mar pelos brancos “desbravadores”; ao contrário de literaturas que exploram o martírio de mulheres e homens negros no curso histórico, o romance emerge por meio da redenção desses indivíduos, descortinando memórias de indivíduos relegados à morte, ao adoecimento nos conveses dos navios, (de)mostrando que a colonização, não somente, não foi um período de glórias, mas se deu pela exploração de homens por homens (da elite branca).

Já em “Bará na trilha do vento”, primeiro romance alveano, de 2015, temos real e fantástico nos conduzindo entremeio ao testemunho de experiências, sonhos e vidas de corpos negros que superaram e superam as mesmas sequelas de um passado escravista e opressor, que silenciou e soterrou memórias negras. Tal como “Maréia”, família e afeto alicerçam essa narrativa, desconstruindo um histórico e cruel imaginário de desumanidade e animalidade de mulheres e homens negros, sujeito lidos, historicamente, como irracionais e incapazes de manifestar afetividade.

Aspectos como a humanidade, a intelectualidade e o amor negros são cruciais para uma (nova) literatura de representatividade, não somente no sentido de validação – é de suma importância que os corpos negros sejam lidos e legitimados como corpos políticos, de humanidade, de intelectualidade, de cultura e de afetividades – mas para a possibilidade de uma (re)construção do próprio fazer literário, para além das amarras de uma estética branca eurocêntrica. Assim sendo, mergulhamos e desbravamos os romances alveanos a fim de compreender como a autora promove (novas) possibilidades para a literatura, posicionando-se nessa por meio de escritas que confrontam a lógica colonial, a hegemonia branca, os estereótipos, enegrecendo a história.

Partimos, ainda, da compreensão de que o gênero romance de autoria negra é, ainda, um objeto pouco explorado criticamente em estudos acadêmicos e bibliográficos, fazendo-se relevante uma escrita crítica e reflexiva que torne (mais) visível as experiências narrativas promovidas pela escritora Miriam Alves. Para além do intento de desconstruir o histórico apagamento dos escritos de autoria negra, trajetória essa tão necessária quanto longínqua e permanente, pretendemos tecer reflexões que perpassem as estratégias alveanas para a (re)construção do(s) lugar(es) dos e para os corpos negros no romance, buscando compreender,

ainda, como se dá a representatividade, as memórias, pensando-as por meio de um projeto estético que se dá por meio do narrar a colonialidade por outra(s) perspectiva(s): “a partir de dentro”, dos ecos da memória negra e das “memórias subterrâneas”, reinventado o fazer-literário a partir da tomada de posse do “poder de narrar” (SAID, 1996), de trazer à tona realidades outras por meio de outros narradores

“Minha gente! Nem tudo é como contam e como vocês leem nos livros. Todos querem um lugar de herói, mas nem todos são heróis e nem bandidos. Tem um pouco de tudo e de tudo um pouco em cada um. **Dependendo de quem conta...** Já viu né? Aumenta-se um ponto ou inventam-se vários outros... E assim vai. Quem são os meus? (...) (ALVES, 2019, p. 20).

Buscaremos, ainda, compreender a culminância do projeto estético alveano como agência negra⁷ que centraliza africanidades por meio de um fazer literário de potencialidades e de representatividades que “valorizava as recordações de persistência, resistência, superação cotidianas, dos seus antepassados que tiraram da desventura a aventura” (ALVES, 2019, p. 50-51), sistematizando uma nova ótica para a prosa negra-brasileira por meio de uma escrita permeada por novas perspectivas para o colonialismo, narrado e descrito pelo olhar da experiência negra.

Desenvolvimento

Trilhar e compreender os escritos literários é uma tarefa árdua, que demanda um entendimento sobre a própria estrutura social – profundamente racista, misógina, patriarcal. Uma premissa do presente estudo é que se a literatura, do ponto de vista racial, é branca, de gênero, é masculina e da perspectiva epistêmica, é essencial e majoritariamente eurocêntrica, sendo a escrita negra fundamental para abrir caminhos para a reflexão, fruição e para criar possibilidades de ressignificações. Os escritores negros, ao adentrarem nesse campo de disputas,

⁷ Segundo Molefi Kete Asante (2009) “a agência é a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana [...] Estou fundamentalmente comprometido com a noção que os africanos devem ser vistos como agentes em termos econômicos, culturais, políticos e sociais. O que se pode analisar em qualquer discurso intelectual é se os africanos são agentes fortes ou fracos, mas não deve haver dúvida de que essa agência existe. Quando ela não existe, temos a condição da marginalidade – e sua pior forma é ser marginal na própria história [...] Os Africanos têm sido negados no sistema de dominação racial branco. Não se trata apenas de marginalização, mas de obliteração de sua presença, seu significado, suas atividades e sua imagem. É uma realidade negada, a destruição da personalidade espiritual e material da pessoa africana. (ASANTE, 2009, p. 94).

servem-se da linguagem para (re)criar literaturas de representatividade, militância, de si, do outro

A vida do negro é tudo o que o negro vive. As relações raciais são relações sociais. Não há mundo paralelo. O branco e o mestiço também fazem parte do nosso tema. A mudança de foco (pois ainda há uma tendência a nos considerarmos objeto de estudo de nós mesmos) traz muitas novidades. O que mais importa é o olho aceso. Incomoda, evidentemente, mas é necessário e desaliena. Do gol à bomba atômica, temos direito de fazer literatura e imprimir a nossa vivência. A universalidade tão decantada é consequência da dimensão humana da abordagem do texto literário e não da renúncia do negro assumir-se como tal. Isso é a esterilização, a não consciência, a mentira. A arte existe não apenas para consolar, mas como ensinamento, reflexão profunda da humanidade. (CUTI, 1987, p. 157).

São plurais e profundamente diversas as definições de experiência na literatura. Entretanto, bem como Avtar Brah (2006), compreendemos essa experiência como terreno de contestações e “um processo de significação que é a condição mesma para a constituição daquilo que chamamos de realidade” (BRAH, 2006, p. 360). Nesse contexto, foi-nos possível assimilar, por exemplo, como a ancestralidade, na tessitura alveana, surge como um meio de (re)construir uma identidade coletiva, de pertencimento, tornando-se, ainda, uma forma de sobrevivência por meio da linguagem. À luz de Fanon (2008) – “Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito” (FANON, 2008, p. 34) – buscamos compreender como Miriam Alves toma posse da palavra e centraliza um discurso diaspórico, interseccionalizado, de militância, representatividade e religiosidade enquanto agência negra, sem entretanto, “homogeneizar a experiência do negro”, produzindo um discurso estratégico, ou seja, contingente (BRAH, 2006), de um passado de exploração comum que descendentes de escravizados compartilham

Miriam Alves se empenha em dismantelar estigmatizações e arquitetar espaços de interlocução para facilitar, possibilitar maior visibilidade dessas memórias subterrâneas. Por tudo isso, uma tal singularização é necessária, até mesmo como uma forma de colocar-se em oposição à perspectiva generalizadora da democracia racial brasileira, autoafirmando-se “coesa”, na defesa de que, em nosso país multicultural, muitos são vistos como “iguais”, homogenizados pelo elo emocional da brasilidade. (AUGEL, 2015).

Nossa concepção discursiva é orientada, ainda, pela perspectiva do conceito da Afrocentricidade proposta pelo filósofo Molefi Kete Asante (2009), cujo discurso se constituiu como uma forma de resistência do negro perante as opressões eurocêntricas. De acordo com Asante, trata-se da recuperação da sanidade mental da população negra diante de uma

sociedade estruturalmente racista. Desse modo, torna-se fundamental, para nosso efetivo entendimento, trilhar no entremeio das categorias de “agência” e de “localização” que se apresentam igualmente importantes para a presente escrita

Assim, a Afrocentricidade é uma perspectiva filosófica associada com a descoberta, localização e realização da agência africana dentro do contexto de história e cultura. Agência significa que toda a ação tem de ser fundamentada em experiências africanas. Como tal, a Afrocentricidade oferece tanto ao teórico como ao praticante canais de análise nítidos e precisos. (...) A Afrocentricidade se torna uma teoria normativa quando sugere centralidade, ou seja, localização no contexto do interesse e da cultura africana como modelo para a ação (ASANTE, 2014, p. 4-5).

Ademais, pensando na (re)memoração proposta pela autora nos romances e nas “memórias subterrâneas” de Michael Pollak⁸ (1989), concordamos que memórias seriam, em suma, construções que se dão por meio de “lembranças individuais” que se tornam coletivas – a partir do interesse desse mesmo coletivo –, tornando-se assim, uma “memória oficial”. Essa, como postula Pollak, privilegia apenas determinados sujeitos em detrimento a uma massa de excluídos e marginalizados, cujo discurso é apagado/silenciado da memória nacional

Esse reconhecimento do caráter potencialmente problemático de uma memória coletiva já anuncia a inversão de perspectiva que marca os trabalhos atuais sobre esse fenômeno. Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional. (POLLAK, 1989, p. 4).

Nesse sentido, partimos da hipótese que certos escritos de autoria negra, tais como as narrativas romanescas alveanas em questão, rasuram não somente a literatura propriamente dita, mas a memória e a própria história, reconhecidas como “oficiais”. Cabe destacar, ainda, que Miriam Alves, em seus dois romances, estabelece diálogos com a historicidade, com a

⁸ Segundo Michael Pollak, “memórias subterrâneas” são memórias silenciadas ou apagadas do discurso oficial nacional, significando “subterrâneas” as lembranças dos sujeitos excluídos, das minorias, dos corpos marginalizados. No artigo “*Memória, esquecimento e silêncio*”, de 1989, o intelectual nos apresenta a busca por espaços para a emergência das memórias individuais “essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes” (POLLAK, 1989, p. 4). Assim sendo, de acordo com Pollak, cabe discutir quais fatores determinam o que faz parte da memória coletiva ou não, ou seja, faz-se necessário refletir memórias e discursos oficiais de modo a ponderar como se dá e quem integra o processo de construção e legitimação da “memória oficial”.

colonialidade, posicionando-se como um projeto de enegrecimento da literatura que, embora não negue o passado colonial, prioriza elementos estéticos que estão em consonância com uma nova ótica para a prosa negra-brasileira.

Na contramão de uma ficção tradicional que apresenta, predominantemente, personagens negras por meio de um prisma hegemônico estereotipado – das memórias da escravização ao posicionamento condicionado de subalternidade dos corpos negros –, que compõe uma memória oficial fixada pelos colonizadores, forjada a partir do “olhar do império” (HARDT, 2000), temos, das águas alveanas de “Maréia” (2019) aos ventos de “Bará na trilha do vento” (2016), confrontações multifacetadas com experiências a partir do cerne das vivências de personagens negras, que tomam posse dos espaços para testemunho “a partir de dentro”, permitindo-nos (re)conhecer outras perspectivas e possibilidades contextuais.

Para a memória oficial, a representação negativa sobre mulheres e homens negros é uma forma de manutenção da visão de mundo “a partir de fora”, visão de mundo essa focalizada no etnocentrismo, perspectiva branco-centrada. Nos romances alveanos, por sua vez, somos conduzidos à experiência de sentir a tensão oriunda do embate entre aqueles que não aceitam “se colocar em seu devido lugar” – lugar esse condicionado pelos “senhores”, de apagamento e silenciamento – e os que desejam manter e cultivar seus próprios privilégios. Esse não contentamento com as tantas limitações, profundamente discriminatórias e excludentes, com o silenciamento, implica em um avançamento sobre o espaço alheio, lugar esse estabelecido, principalmente, pela raça, pelo gênero e pela classe dos sujeitos. Nossa imersão nos romances alveanos nos permitiu experienciar uma nova perspectiva para uma literatura, decolonial, por meio de memórias que (re)constroem o olhar “a partir de dentro”, do cerne das vivências negras, para além do “olhar de fora” eurocentrado.

Ademais, ao nos propormos desbravar os ventos de “Bará” (2015) e as águas de “Maréia” (2019), fez-se importante pensar a tessitura alveana enquanto escritos de *afrodiasporicidade*⁹ e

⁹ O conceito de diáspora, cuja dimensão mística está intimamente relacionada com a narrativa bíblica do Êxodo do povo hebreu, carrega uma carga simbólica de “libertação”. Segundo Stuart Hall (2003) “esta é a *ur*-origem daquela grande narrativa de libertação, esperança e redenção do Novo Mundo, repetida continuamente ao longo da escravidão (...) ela tem oferecido sua metáfora dominante a todos os discursos libertadores negros do Novo Mundo” (HALL, 2003, p. 29). Porém, ao refletirmos sobre o mito da diáspora africana, reconhecemos a força histórica da migração forçada e do genocídio dos povos africanos que foram inseridos, à força, no projeto colonial escravocrata europeu, sofrendo uma violenta resignificação de sua história e de seu próprio tempo-espaço. Desse modo, a afrodiasporicidade “mais que um conceito, pode ser usado como sua força agonística que destitui e reconstitui territórios. Seus deslocamentos, movimentações e reversões contraculturais negras se disseminam em vários espaços e tempos, desfazendo a unidade centrípeta da nação e suas ilusões narrativas subalternizantes; gerando

Afrocentricidade¹⁰, pois nos deparamos com fecundas falas acerca de memórias – de religiosidades, de africanidades e sobre a colonialidade e a escravização dos corpos negros – retratadas por meio cenas, quadros e personagens. Existem, ainda, as experiências sobre os tensionamentos históricos sobre a diáspora, sobre o racismo, sobre as crenças – tanto dos negros quanto dos brancos –, sobre redensões e punições, sobre ascensões e violências, laços familiares e solidões. Assim sendo, debruçados sobre as duas obras alveanas e alicerçados sobre referências teóricas pertinentes, refletimos criticamente a (nova) ótica alveana para a prosa negra-brasileira, ao reconhecer a necessidade da construção de escritas críticas, igualmente corrosivas às estruturas literárias, posicionando-as como discursos decoloniais¹¹, tal como foi-nos possível visualizar nessas tessituras.

Considerações Finais

Miriam Alves é voz que ecoa pela vastidão, cuja literatura é terreno fértil. Ao nos propormos adentrar e desbravar os romances alveanos – “Bará na trilha do vento” (2015) e “Maréia” (2019) – partimos da compreensão que a autora conserva a posse do direito de fala/escrita e reivindica o direito à escuta por meio de escritas de representatividade, militância e necessárias reflexões sobre racismo, experiências de vidas negras, violências, além de nos aguçar a (re)pensar a própria história.

uma teia de performances que não se reunificam ou retornam para serem aprisionadas em um lugar do passado mítico africano, ao contrário, a partir de sua pujança, projetam-se como potência contemporânea, portanto ressonante e intempestiva” (CARRASCOSA, 2016, p. 64-65). Assim sendo, buscaremos entender o discurso afrodiaspórico na escrita de Miriam Alves em “Maréia”, buscando, ainda, compreender como as marcas identitárias – oriundas de cosmogonias e culturas africanas e afrodiaspóricas – emergem dessa tessitura enquanto agência negra.

¹⁰ As negras e negros não só foram arrancados de suas terras, de suas famílias, mas de seus lugares como sujeitos na história. A Afrocentricidade, segundo Asante (2016) surge como visão contra-hegemônica, se anunciando como uma forma de ideologia antirracista, antissexista e antiburguesa. “Assim, a Afrocentricidade é uma afirmação do lugar de sujeito dos africanos dentro de sua própria história e experiências, sendo ao mesmo tempo uma rejeição da marginalidade e da alteridade, frequentemente expressas nos paradigmas comuns da dominação conceitual europeia (ASANTE, 2016, p. 10).

¹¹ O que acreditamos que Miriam Alves promove em seus romances é um rompimento com a histórica condição do indivíduo negro emudecido, silenciado pelas amarras do discurso colonial. A mulher de cor, nas palavras de Gloria Anzaldúa, “é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas” (ANZALDÚA, 2000, p. 229). Segundo Maria Lugones (2014), a intersecção de gênero, raça e classe cria “seres impossíveis”: “mulheres não brancas, negras, mestiças, indígenas ou asiáticas são impossíveis porque não são nem mulheres burguesas europeias, nem machos negros ou indígenas” (LUGONES 2014, p. 942). Assim sendo, as (novas) histórias criadas na contemporaneidade precisam mudar radicalmente de figura, de imagem, de forma, de gênero de modo a romper apagamentos e silêncios duradouros.

Assim sendo, buscando desbravar essas escritas, compreendendo-as como uma possível nova ótica para a literatura, adentramos em importantes referenciais e pensamos a partir de intelectuais que nos possibilitaram analisar como Miriam Alves promove escritas de representatividades, protagonismos e desestereotipizações concomitantemente a críticas sociais sobre violências, opressões, a lógica colonial. Essa nova perspectiva, um novo olhar, distanciado dos olhos ocidentais, emerge de narrativas onde os corpos negros protagonizam as próprias histórias, sendo detentoras de afetividades e intelectualidade.

Ao mergulharmos nessas obras, que ressignificam e realocam os corpos negros na literatura, temos a experiência de escritas interseccionalizadas, críticas, cuja militância se dá, principalmente, pelos tensionamentos sobre memórias – sociais, históricas, individuais e coletivas. A (re)memoração para a qual somos conduzidos se faz importante pois nos permite contestar a “memória oficial” da qual determinados sujeitos são excluídos, silenciados, apagados. Além disso, os romances alveanos rasuram a literatura ao estabelecer diálogos com a historicidade, com a colonialidade, enegrecendo espaços e discursos literários outrora brancos, (re)criando lugares cujas falas tem afroperspectivas, que descortinam lembranças soterradas de mulheres e homens negros, permitindo-nos a experiência do protagonismo, da afetividade, da humanidade negras.

“Bará na trilha do vento” (2015) e “Maréia” (2019) são obras decoloniais que promovem desestereotipizações, conduzindo-nos entremeio a histórias que (re)contam passado e presente, que questionam a presença e a experiência dos corpos negros, os apagamentos e silenciamentos aos quais esses sujeitos foram sujeitados, escritas essas atravessadas por legados, família, afetividades. Assim, sem negar as manchas do colonialismo, da escravização ou as mazelas as quais corpos negros foram submetidos, temos obras para além da ótica do colonizador, que questionam heroísmos, humanidades, permitindo-nos a experiência de uma literatura afrocentrada, de representatividade e memórias negras.

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam. **Bará na trilha do vento**. Salvador. Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

ALVES, Miriam. **Maréia**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**, ano 8, p. 229-236, 2000 [1981].

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia**. 2016.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: a teoria de mudança social**. Tradução de Ana Ferreira e Ama Mizani. (2014): *Afrocentry Internacional*. 193p.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.

AUGEL, Moema Parente. **“Na trilha de Miriam Alves”**. (2015). Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/resenhas/ficcao/86-miriam-alves-bara-na-trilha-do-vento>>. Acesso em: 29 set. 2022.

AUGEL, Moema Parente. **Estética da Libertação no contexto da literatura negra brasileira**. Livia Natália, Guellwaar Adún, Eduardo Oliveira e Miriam Alves. III Congresso Brasileiro de Filosofia da Libertação. 2015.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**. n. 26. p. 329-376. 2006.

CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas. **Cadernos de literatura em tradução**, n. 16, 2016.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre a Negritude/Aimé Césaire; Carlos Moore (Organização) – Belo Horizonte: Nandyala, 2010. (Coleção Vozes da Diáspora Negra, Volume 3). 120p.; 14 x 21 cm.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, [s.l.], v. 10, n. 1, p.171-188, jan. 2002. FapUNIFESP (SciELO).

CUTI, Luiz Silva. **Flash crioulo sobre o sangue e o sonho**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1987.

DOS SANTOS, Miriam Cristina. [Orelha do livro]. In: ALVES, Miriam. **Maréia**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana**. 2008. Isabel Pascoal (Trad.). 1ª edição portuguesa, 1980.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. **Imperio**. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, set-dez., 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: Bernardino-Costa Joaze, Maldonado Torres Nelson, Grosfoguel Ramón, organizadores. **Decolonialidade e pensamento diaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica; 2018. p. 27-53.

MENESES, Paulo. Etnocentrismo e relativismo cultural. Síntese: **Revista de Filosofia**, v. 27, n. 88, 2010.

MÜLLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço. **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Appris Editora e Livraria Eireli-ME, 2018.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista estudos históricos**, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo, Companhia das Letras: 1996.



II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CRÍTICA FEMINISTA E AUTORIA FEMININA

Diversidade, Feminismos e Femininos Plurais

Evento online

26 a 28 de out. 2022.



ELLE A ÉCRIT POUR QUE LE JOUR - A PALAVRA DURADOURA EM ANA DE NOIALLES

Larissa de Cássia Antunes RIBEIRO (UEPG- UNICENTRO-PR)¹

RESUMO: Anna de Noailles foi a primeira mulher a se tornar Comandante da Legião de Honra na França e a ser recebida na Real Academia Belga de Língua e Literatura Francesas. Além disso, foi homenageada com o Grand Prix da Academia Francesa em 1921. Esse seu prestígio, deve-se muito ao anseio e busca de novas possibilidades por meio do dilaceramento da representação do feminino. O olhar revolucionário traz a potencialidade de sua palavra poética. A autora apresenta uma concepção de autoria, de maneira bastante profunda e bem-humorada em “J’écris pour que le jour” ao reportar-se à uma sensualidade atemporal provocada pela criação do poema. Nesse texto ela reflete sobre as possibilidades de duração de sua poesia. Este trabalho visa a análise da estrutura poética e efeitos de sentidos, a partir da análise dos símbolos que emergem do texto. Para tanto, recorre-se às colocações de Barthes a respeito da duração da palavra poética (1987).

Palavras-chaves: Mulher. Poesia. Crítica literária.

RESUME: Anna de Noailles a été la première femme à devenir commandeur de la Légion d'honneur en France et à être reçue à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique. De plus, elle est honorée du Grand Prix de l'Académie française en 1921. Ce prestige doit beaucoup à son désir et à sa recherche de nouvelles possibilités à travers la déchirure de la représentation du féminin. Le regard révolutionnaire apporte le potentiel de sa parole poétique. L'auteur présente une conception très profonde et pleine d'humour dans “J’écris pour que le jour” en faisant référence à une sensualité intemporelle provoquée par la création du poème. Dans ce texte, elle réfléchit sur les possibilités de durée de sa poésie. Ce travail vise à analyser la structure poétique et les effets de sens, à partir de l'analyse des symboles qui émergent du texte. Pour ce faire, nous recourons aux propos de Barthes sur la durée de la parole poétique (1987).

¹ Doutora em Estudos Literários (UFPR) – Colaboradora no Curso de Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa- PR e no Centro de Línguas da Universidade Estadual do Centro-Oeste-Irati/ PR. Contato: ribeiro.larissadecassia@gmail.com.

Mots-clés: Femme. Poésie. Critique littéraire.

1 A mulher em seu tempo

Nascida em 1876, filha de um romeno e da célebre pianista Sua Ralouka Mussurus, de descendência grega, Anna de Noailles inicia a sua carreira literária em 1889, após o seu casamento com o conde Mathieu de Noailles.

As primeiras publicações ocorrem para a Revista de Paris e a Dois Mundos. Em 1901, publica a coletânea *Le Cœur innombrable* e em 1902, *L'Ombre des Jours*, ambas pela editora Calman-Lévy. Por mais que tenha publicado romances, torna-se mais conhecida pela sua poesia. Em sua época, pertencia ao rol de escritores de bastante influência, tais como: Aristide Briand, Jean Jaurès, Paul Valéry, André Gide, Jean Cocteau et Maurice Barrès. Sendo que, com os três últimos ela manteu uma recorrente correspondência.

Anna de Noailles foi a primeira mulher a se tornar Comandante da Legião de Honra na França e a ser recebida na Real Academia Belga de Língua e Literatura Francesas. Além disso, foi homenageada com o Grand Prix da Academia Francesa em 1921. Esse seu prestígio, deve-se muito ao anseio e busca de novas possibilidades por meio do dilaceramento da representação do feminino. O olhar revolucionário traz a potencialidade de sua palavra poética. Apesar disso, sua obra é pouco conhecida pelos leitores contemporâneos. Ela é mais considerada como uma figura artística do que como uma escritora. Porém os seus textos permanecem e merecem toda a nossa atenção, pois muito nos dizem. Para ela, o ato da escrita sempre ocorre como uma necessidade emergente do eu, ou mais especificamente, do “moi” pronome utilizado na língua francesa para expressar a referência do sujeito para si mesmo: assim é uma marca extremamente pessoal e subjetiva, a qual não foge da atenção da sensibilidade dos poetas. Em suas próprias palavras: “Escrever nada mais é do que o sentimento de horror que toca a loucura, é de uma busca sem resultado e de um fim, sem mais perspectivas.” (BARGENDA, 1995, p. 69 – *Tradução minha*).²

Anna se posiciona de maneira diferente dos poetas de seu tempo, pois Rimbaud, por exemplo, pensava que o estado poético seria uma sensação de delírio que durava pouco tempo,

² “Ne plus rien écrire est une épouvante que touché à la folie [...] d'un agissement sans résultants, d'une fin sans avenir.” (BARGENDA, 1995, p. 69)

e Valéry que acreditava não existir (BRUNEL, 2003, p. 90). Para a autora, esse seria a liberação da paisagem interior. Na sua poesia há uma tensão entre ordem e desordem. (MAULPOIX, 2000, p. 296). Isso pode ser expresso por meio de dois momentos, o da contemplação da vida e das impressões íntimas que revelam a sua identidade.

A autora apresenta uma concepção de autoria, de maneira bastante profunda e bem-humorada em "*J'écris pour que le jour*" ao reportar-se à uma sensualidade atemporal provocada pela criação do poema. Nesse texto ela reflete sobre as possibilidades de duração de sua poesia.

Acredita-se que este poema pode ser lido à luz do escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes, que fez uso da análise semiótica em revistas e propagandas, a fim de dar ênfase à crítica ao conteúdo político. Em *O Prazer do Texto*, Barthes apresenta a ideia de pluralidade de sentidos de um texto literário o que ecoa as definições de sua obra mais famosa *A Morte do Autor*. Nesse livro, ele argumenta que a voz/intenção do autor não é determinante no que "quer dizer" o texto. A máxima de Barthes é: "morre o autor para que nasça o leitor".

O "prazer" da leitura, para o autor, é a legitimação da experiência do leitor, e a "fruição" ocorre a partir da saída de sua zona de conforto.

Noialles sabia da sua função enquanto autora, seu texto estaria para além de sua intenção, ele interpela os sujeitos, por meio da sua construção e subjetividade. Desse modo, o presente texto visa a análise da estrutura poética e efeitos de sentidos, a partir do questionamento dos símbolos que emergem do texto. Para tanto, recorre-se às colocações de Barthes (1987) a respeito da duração da palavra poética.

2 Toujours

O poema escolhido foi publicado em 1902 na obra *L'Ombre des Jours*, a qual apresenta inúmeras referências à Literatura Clássica, inspirada na Grécia, sua mítica pátria.

Através da leitura, percebe-se que muitas vezes esse helenismo serve de cobertura para tristezas muito contemporâneas. Desse modo, seu conteúdo principal é o apelo ao eu transbordante através de um choro de um coração afetado. Certamente, essa obra traça diálogos com os acontecimentos que discutem o tema da modernização das cidades e a urgência pelo novo, com o advento da eletricidade que imprime a velocidade no dia a dia. A Natureza aparece como um tema predileto para Anna de Noailles, bem como a necessidade do encontro com algo

grandioso e, por isso mesmo, permanente. O título dessa obra já nos remete à uma sombra, ou seja, um mistério dentro do cotidiano, o qual nos toca diariamente e ainda não temos a capacidade de torná-lo claridade, de compreendê-lo ou descortiná-lo. Desse modo, aparece a magnitude sombria através dos símbolos da natureza e dos deuses gregos.

Enquanto a França passava por uma crise moral e de desencanto do mundo moderno, autores como Rimbaud, Verlaine e Baudelaire já denunciavam o poeta incompreendido e amedrontado pelo caos. Desse modo, tal como aponta Bercot (2000, p. 285): “A questão que os poetas se faziam nessa época, era: por que continuar à escrever poesia?” (*Tradução minha*)³.

Anna ao já nos coloca diante da sensação de fruição do texto, ao apresentar as suas palavras para além de sua figura corpórea. “J’écris pour que le jour” o qual fora traduzido por Veiga “Eu escrevo para quando” imprime na sua conotação do devir. Se traduzíssemos literalmente, teríamos: “Eu escrevo para o dia”, teremos uma ocasião ainda mais específica, um momento único que será justificado desde a primeira estrofe:

Escrevo para quando eu não mais existir
Saibam como o prazer e o espaço me encantam
E que meu livro conte àqueles que virão
Quanto a vida eu amava e a doce natureza
(NOIALLES In VEIGA, 1999, p. 303).⁴

Nota-se o protagonismo da palavra em si, pois é a obra que fala do autor e não o inverso. O que acaba por desempenhar um papel futuro: àqueles que virão. A extensão dos versos decassílabos colabora para o prolongamento do tempo vindouro e da amplitude da vida e da natureza. O que se estende para as demais estrofes. A morte, desse modo, se encontra presente no âmbito do sujeito, ela morre. Mas jamais no campo das significações. Ao passo que a estrofe seguinte apresenta outras designações:

Atenciosa ao labor dos campos, do casal,
Marquei em cada dia a forma da estação,
Porque as águas, a terra e a chama que se alteia
Em sítio algum são mais bonitas que a minha alma,

³ *La question que les poètes se posaient à l’époque était : pourquoi continuer à écrire de la poésie?(BERCOT, 2000, p. 285).*

⁴ *J’écris pour que le jour où je ne serai plus
On sache comme l’air et le plaisir m’ont plu,
Et que mon livre porte à la foule future
Comme j’aimais la vie et l’heureuse Nature.
(NOIALLES In VEIGA, 1999, p. 302).*

(NOIALLES In VEIGA, 1999, p. 303).⁵

Observa-se a inversão de valores, por meio do recurso da comparação. Como fora comentado, a extensão dos versos e do uso das imagens, a grandiosidade da Natureza e da vida, se comparadas à alma, perdem em representação. Esse jogo de medidas acarreta no jogo de raciocínio proposto de maneira abrupta. Quando o leitor compreende a descrição, se vê diante de uma nova proposição imaginativa: apreender o valor da alma desse eu-lírico, marcado como feminino. Observa-se que ela ocupa os espaços que correspondem ao ambiente doméstico de uma mulher casada: o campo designa o exterior, pois cerca a casa, e os cômodos revelam o espaço interior que remetem à convivência do casal.

Como os 4 elementos: água, terra e fogo movimentam a natureza como um todo provocando as passagens das estações, assim também ela se coloca como alguém que vive, respeitando o ritmo do tempo e agindo sobre o seu espaço. Mas o que pode ser deslumbrado nessa conotação são os seus sentimentos, impressos no símbolo: “alma”. Ao nos propor essa perspectiva, os limites do sujeito na vida e as profusões dos sentimentos, deslocamo-nos para essa nova percepção e começamos a alçar a fruição tal como nos apresenta Barthes (1973, 0. 52): “Ela é a perda abrupta da socialidade e, no entanto, não se segue daí nenhuma recaída no sujeito (a subjetividade), na pessoa, na solidão: tudo se perde, integralmente. Fundo extremo da clandestinidade, negro de cinema.” A leitura nos remete para esse universo obscuro os sentimentos, os quais são muito difíceis de precisar. Portanto, a estrofe seguinte não nos dará precisões, mas a indignação diante do alarme de sentir:

Eu disse quanto eu vi e quanto eu apreciei,
Nunca sendo para mim a verdade insolente,
Este fogo animei levada pelo amor,
Pra ser depois da morte ainda amada outra vez,
(NOIALLES In VEIGA, 1999, p. 303).⁶

⁵ *Attentive aux travaux des champs et des maisons,
J'ai marqué chaque jour la forme des saisons,
Parce que l'eau, la terre et la montagne flamme
En nul endroit ne sont si belles qu'en mon âme,
(NOIALLES In VEIGA, 1999, p. 302).*

⁶ *J'ai dit ce que j'ai vu et ce que j'ai senti,
D'un cœur pour qui le vrai ne fut point trop hardi,
Et j'ai eu cette ardeur, par l'amour intimée,
Pour être, après la mort, parfois encore aimée,
(NOIALLES In VEIGA, 1999, p. 302).*

Pode-se identificar algumas imagens bastante representativas: “verdade insolente” “fogo contínuo do amor”, “amada ainda após a morte”. A primeira remete ao sensorial, o que foi visto e sentido não teve uma limitação que coubesse nessa denotação encontrada nos conceitos de verdade. Pois essa cercearia o campo das significações. A segunda, ao exercício do sujeito amante, o qual em vida prolonga o sentimento após a morte. A terceira é a reverberação da intensidade do sujeito, que não mais existe, mas ainda acaba provocando a recíproca amorosa. . Compreende-se que a autora ganha a designação de algo único e inédito. Portanto, esse amor sugerido não se coloca no campo das repetições, mas na provocação daquilo que nunca houvera ocorrido. Na sequência, observa-se, o par amoroso projetado em outro eu. O qual se desloca para o plano do impalpável a fim de sentir a fruição amorosa:

E que um moço, algum dia, ao ler o que escrevi,
 Por mim sentindo o coração terno e surpreso
 Esquecendo de todos, as esposas tangíveis,
 Me receba em sua alma, a elas me prefira.
 (NOIALLES In VEIGA, 1999, p. 303).⁷

O primeiro verso dessa estrofe é o mais longo de todo o poema, pois é nele que se abre a conjunção entre vida e morte. O rapaz imaginado, ao ler as palavras na autora póstuma realiza, em tempo presente, a união entre os sentimentos do passado e do futuro. Tudo isso só ocorre através das palavras presentificadas no momento da leitura.

Assim, a autora coloca, por meio de seu texto, a subjetividade, através do recurso poético e da ficcionalidade. Nas palavras de Barthes (1973, p. 80-81), a fruição pode correr através desse jogo com a ficcionalidade do próprio sujeito:

Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como indivíduo, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Esta ficção não é mais ilusão de uma unidade; é, ao contrário, o teatro de sociedade, onde fazemos comparecer nosso plural: nosso prazer é individual – mas não pessoal.

⁷ *Et qu'un jeune homme, alors, lisant ce que j'écris,
 Sentant par moi son cœur ému, troublé, surpris,
 Ayant tout oublié des épouses réelles,
 M'accueille dans son âme et me préfère à elles...*
 (NOIALLES In VEIGA, 1999, p. 302).

O texto aborda como referência a relação amorosa entre Eros e Psychê.⁸ A segunda, sofre o fenômeno da consumação carnal sem a visão do corpo do seu amante. A atração amorosa dá por esse algo que não é visto, mas torna-se palpável, devido à sensação provocada pela paixão. O resultado dessa relação é o prazer. Assim, ao trazer à tona o mito, Anna de Noialles imprime sua função de autora: provocar o prazer do texto, ou a fruição por meio das palavras. Tal como sugere os estudos de Barthes aqui mencionado.

3 Considerações finais

Anna de Noialles apresenta seu poema por meio dessa investigação: a palavra para além de seu tempo. Ainda que se concentre na força das significações, sua obra não se coloca diante da objetificação do sujeito. Por meio do apelo do sensorial, reafirma a sua condição feminina que a transcende. Ao se reportar ao tema do amor e da necessidade de ser amada, ela explora a relação amorosa por meio da atração e da compreensão mútua. A menção de Eros e Psychê provoca o dilaceramento da significação do eu e do outro. Ou seja, corporifica o sentimento e põe sob evidência as possibilidades e os limites do humano.

Ao traçar esses caminhos propostos pela autora, o leitor tem a oportunidade de sair de sua zona de conforto, pois desloca o campo dos símbolos e reconfigura a própria representação do eu, do outro e do mundo.

Os limites e as possibilidades são encarados diante de uma naturalidade fatídica, mas comovente e motivante, o que se presta ao diálogo com o tempo da criação da obra e com outros tantos contextos. Onde essa obra estiver, provocará o convite para o diálogo com o passado e com o futuro, mas sempre através da presentificação no agora.

⁸ Eros, o deus grego do amor e do desejo, conhecido na mitologia romana como Cupido, é filho de Afrodite e de um dos prováveis deuses: Ares ou Hermes ou Zeus. Sendo o mais jovem dos deuses, Eros é geralmente representado como uma criança alada, com arco e flecha, pronto a disparar sobre o coração de deuses e de mortais, suscitando-lhes o desejo e o amor. Frequentemente com os olhos vendados para simbolizar a cegueira do amor, Eros tornava-se perigoso para os demais, pois disparava setas em todas as direções. Uma das lendas mais conhecidas do deus do Amor é a aventura amorosa com Psychê, nome que em grego significa alma. Psique era uma princesa de uma beleza tão exultante que fazia ciúmes à própria Afrodite. Esta deusa deu instruções ao filho, Eros, para punir a audácia da princesa, fazendo com que essa se apaixonasse por um monstro. Na confusão Eros se arranha com uma das flechas e fica perdidamente apaixonado por Psychê. Ele a atrai até a sua casa, mas permanece invisível. Eles fazem amor. Instigada por suas invejosas irmãs, ela scende uma lamparina e vê seu amado que se queima pelo óleo e foge. Ela o procura por toda parte e é submetida a duras provas impostas por Afrodite. Por fim consegue reencontrá-lo, ele a transforma em deusa e juntos têm uma filha, Hedonê que significa prazer. In SEGAL, R. A. **Mitologia**- 50 Conceitos e mitos fundamentais explicados de forma clara e rápida. Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Publifolha, 2016. (p.16).

Referências

BARGENDA, Angela. **La Poésie D'Anna de Noailles**. Paris: L'Harmattan, 1995.

BARTHES, R. **Le plaisir du texte**. Paris: Perspectiva, 1987.

_____. **O prazer do texto**. Éditions du Seil, 1973.

BERCOT, Martine. **Anthologie de la Poésie Française: du XVIIème au XXème siècle**. Paris: Gallimard, 2000.

BRUNEL, Pierre. **Mythopoétique des genres**. Paris: PUF, 2003.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Du lyrisme**. Paris: librairie José Corti, 2000.

NOAILLES, A. J'écris por que le jour. In **L'ombre des Jours**. Paris: Calmann-Lévy, 1902. disponible sur < <http://www.gallica.bnf.fr>>, consulté le 25 avril, 2022.

VEIGA, C. **Antologia da Poesia Francesa**. Ed Bilingue. 2 ed ampliada. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1999.



ESCRITAS DE AUTORIA FEMININA DA SHOAH

Inara Teles XAVIER (Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Assis)¹

RESUMO: O presente trabalho pretende discorrer sobre as escritas de autoria feminina da Shoah. A Segunda Guerra Mundial foi uma das grandes tragédias humanitárias do século XX e, apesar de já ter sido muito estudada, é relevante que seja analisada do ponto de vista dos sobreviventes. Sabe-se, a partir de estudos, que “a experiência masculina, tanto na história como na literatura, era a experiência do holocausto” (GOLDENBERG, 1998) e que, por mais que se tenha escrito sobre o assunto, as memórias de guerra de autoria feminina foram negligenciadas até recentemente nos estudos sobre a Shoah. Dessa forma, pretende-se analisar trechos dos livros: *Et tu n’es pas revenu* (2015), de Marceline Loridan-Ivens, *O Alvorecer em Birkenau* (2021), de Simone Veil e Auschwitz e depois, de Charlotte Delbo (2021). À luz de teóricos tais como, Phillippe Lejeune (1998), Paul Ricoeur (2007), Elizabeth Jelin (2002), Márcio Orlando Seligmann-Silva (2008) e Karin Doerr (2000), identificaremos, nessas obras, as características que se somarão às pesquisas relacionadas às escritas de autoria feminina da Shoah e os caminhos de sobrevivência trilhados por essas sobreviventes. Por fim, apontaremos que as memórias das autoras, são antes de tudo, uma necessidade de escrever para dar voz a quem não voltou e deixar, às futuras gerações, um relato de resistência aos extremismos que emergem no século XXI.

Palavras-chaves: Mulheres que escrevem; Memórias de autoria feminina; Shoah; Literatura de testemunho.

ABSTRACT: The present work intends to discuss about the writings of female authorship of the Shoah. The Second World War was one of the great humanitarian tragedies of the 20th century and, although it has already been extensively studied, it is relevant that it be analyzed from the point of view of the survivors. It is known, from studies, that “the male experience, both in history and in literature, was the experience of the holocaust” (GOLDENBERG, 1998) and that, no matter how much has been written on the subject, war memoirs authored by women were neglected until recently in studies on the Shoah. Thus, we intend to analyze excerpts from the books: *Et tu n'es pas revenu* (2015), by Marceline Loridan-Ivens, *O Alvorecer em Birkenau* (2021), by Simone Veil and Auschwitz and later, by Charlotte Delbo (2021). In

¹ Doutoranda do curso de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista de Assis-SP. Projeto: *Et tu n’es pas revenu*: registros memorialísticos da Shoah por Marceline Loridan-Ivens. E-mail: inara.xavier@unesp.br

the light of theorists such as Phillippe Lejeune (1998), Paul Ricoeur (2007), Elizabeth Jelin (2002), Márcio Orlando Seligmann-Silva (2008) and Karin Doerr (2000), we will identify, in these works, the characteristics that will be added to to research related to the writings of female authorship of the Shoah and the paths of survival followed by these survivors. Finally, we will point out that the authors' memoirs are, above all, a need to write to give voice to those who did not return and leave, to future generations, a report of resistance to the extremisms that emerge in the 21st century.

Keywords: Women who write; Female authorship memoirs; Shoah; Witness Literature.

Introdução

A Segunda Guerra Mundial foi um dos acontecimentos mais marcantes do século XX. O nível de crueldade humana utilizado foi elevado à máxima potência. Os nazistas tinham a proposta de eliminação completa dos judeus que eram tidos como raça inferior, mas outros grupos minoritários também foram perseguidos, tais como os ciganos, os negros e os homossexuais. Tudo o que, para eles, era diferente do “padrão” normal deveria ser banido da sociedade.

Para que o plano de Hitler fosse bem-sucedido, os nazistas utilizaram a propaganda para convencer e ganhar adeptos na sociedade alemã. Para eles, repetir muitas vezes uma mentira, levaria as pessoas a acreditarem que ela seria verdade e foi o que aconteceu. Os judeus não eram bem-vistos no meio social, foram perseguidos, tiveram seus trabalhos cerceados, antes mesmo de começarem a ser deportados.

A Solução Final, que previa o aniquilamento total dos judeus da Europa, levou os nazistas a construírem ou instalarem campos de concentração e de extermínio por toda Europa. Nesses lugares, os prisioneiros sofriam com trabalhos forçados, pouca alimentação, condições precárias de higiene e, nos campos de extermínio, poderiam ser levados para as câmaras de gás e depois queimados em fornos industriais.

Utiliza-se a palavra *Shoah*, termo hebraico que significa ruína, destruição, catástrofe ou Holocausto, vocábulo de origem grega (*holókauston*) quando se quer referir ao acontecimento histórico que matou quase seis milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

Este período histórico já foi estudado por diversas áreas do conhecimento, mas é relevante analisá-lo do ponto de vista dos sobreviventes. Sabe-se, desse prisma, que “a experiência masculina, tanto na história como na literatura, era a experiência do holocausto” (GOLDENBERG, 1998). O testemunho das mulheres, segundo estudos, ficou marginalizado até

meados dos anos 80, por diversas razões, ou porque foram silenciadas ou porque preferiram o silêncio.

Entende-se, por essa razão, que para que se tenha uma compreensão mais profunda do que foi o Holocausto, a partir das vítimas, é necessário que se analise os testemunhos das sobreviventes, uma vez que, por conta do gênero, as mulheres sofreram violências distintas das dos homens. Não se pretende atestar que as mulheres sofreram mais, contudo, é preciso, como cita Goldenberg (1998), identificar que houveram diferenças, como elas se efetivaram na sobrevivência e o significado dessas diferenças.

Assim sendo, pretendemos, neste artigo, analisar trechos dos livros: *Et tu n'es pas revenu* (2015), de Marceline Loridan-Ivens, *O Alvorecer em Birkenau* (2021), de Simone Veil e *Auschwitz e depois*, de Charlotte Delbo (2021). À luz dos estudiosos do Holocausto, identificaremos, nessas obras, as características que se somarão às pesquisas relacionadas às escritas de autoria feminina da *Shoah* e os caminhos de sobrevivência trilhados por essas sobreviventes. Por fim, apontaremos que as memórias das autoras, são antes de tudo, uma necessidade de escrever para dar voz a quem não voltou e deixar, às futuras gerações, um relato de resistência aos extremismos que emergem no século XXI.

Para tanto, apresentaremos, a seguir, um breve resumo sobre a vida das autoras e de seus livros e, na sequência, passaremos à análise dos pontos de convergência entre as obras, apontando assuntos, tais como: o trauma em relação ao corpo, o retorno do antissemitismo e a sobrevivência no pós-guerra.

Marceline Loridan-Ivens e *Et tu n'es pas revenu*

Marceline Loridan-Ivens nasceu em 19 de março de 1928, em Épinal, na França e faleceu em 18 de setembro de 2018, em Paris. Sua família fazia parte da Resistência e ela e seu pai, Shloïme Rozenberg, foram deportados para Auschwitz-Birkenau, em 13 de abril de 1944, mas somente ela recuperou a liberdade no ano seguinte, em 10 maio.

Em 1961, a autora participou como protagonista de um dos primeiros documentários gravados do pós-guerra, denominado *Chronique d'un été*, do cineasta Jean-Rouch e do sociólogo Edgar Morin. Além disso, participou ativamente da vida intelectual parisiense no pós-guerra, tendo sido, inclusive, datilógrafa de manuscritos para Roland Barthes.

Quando casou-se com Joris Ivens, conhecido como um dos grandes documentaristas do século XX, tornou-se uma grande ativista mundial, co-dirigindo vários de seus documentários sobre situações de guerra. Apesar de ter tido uma vida de cineasta reconhecida, Marceline também escreveu as seguintes obras: *17eparallèle: la guerre du peuple : deux mois sous la terre* (1969), *Ma vie balagan* (2008), *Témoignage dans Traces de l'enfer* (2015), *Et tu n'es pas revenu* (2015) et *L'amour après* (2018).

No livro *Et tu n'es pas revenu* (2015), Marceline estabelece um diálogo com a ausência de seu pai. Ela lhe conta tudo o que ela acha importante do que viveu durante aquele período em Auschwitz, mas também segue em direção ao seu retorno para relatar tudo o que seus familiares e ela experienciaram com a ausência dele. A autora o escreveu setenta anos depois do fato histórico com o auxílio de Judith Perrignon: jornalista, ensaísta e romancista francesa. Ainda não há tradução no Brasil.

Simone Veil e *O alvorecer em Birkenau*

Simone Veil nasceu em 1927, em Nice, na França. De origem judia, tinha 16 anos quando foi detida e deportada para o campo de Auschwitz-Birkenau. Em 1974 tornou-se ministra da saúde e foi responsável pelo projeto de lei da despenalização do aborto. Em 1979 tornou-se a primeira mulher a presidir o Parlamento Europeu. Faleceu em 2017 e foi enterrada no Panteão entre os grandes representantes da cultura francesa. Por toda a sua vida se esforçou pela manutenção da memória do Holocausto².

O livro *O alvorecer em Birkenau* é o resultado de conversas e entrevistas captadas pelo cineasta David Teboul. Na primeira parte, há uma conexão entre as imagens pessoais de toda a trajetória da autora e uma narrativa em primeira pessoa. Na segunda parte, há uma seleção de conversas entre Simone Veil e alguns deportados, dentre eles Marceline Loridan-Ivens.

Charlotte Delbo e Auschwitz e depois

Charlotte Delbo nasceu em Vigneux-sur-Seine e era filha de pais italianos. Quando jovem, participou do movimento Juventudes Comunistas, onde conheceu seu marido Georges Dudach.

² Informações retiradas do livro *O alvorecer em Birkenau*

Em 1941, Delbo se uniu ao marido na Resistência e passou a viver na clandestinidade. No ano seguinte, o casal foi preso. Charlotte passou mais de um ano em campos de concentração e depois do fim da Guerra começou a trabalhar na Organização das Nações Unidas em Genebra.

A trilogia *Auschwitz e depois*, ela escreveu em tempos diferentes. O primeiro, *Nenhum de nós voltará*, em 1965. O segundo, *Um conhecimento inútil*, foi publicado em 1970 e o terceiro, *Medida de nossos dias*, em 1971. Na primeira parte, ela faz um relato direto do que presenciou nos campos. No segundo, ela escreveu alguns poemas com os quais pontuará seu testemunho. No terceiro, ela retrata suas companheiras sobreviventes. Além da trilogia *Auschwitz e depois*, Delbo escreveu *O comboio de 24 de janeiro* (1965), uma biografia em ordem alfabética das 230 mulheres que partiram com ela para Auschwitz.

Pontos de convergências entre as escritas de autoria feminina da Shoah

Quando nos referimos às escritas das mulheres, é importante ressaltar que esses pontos encontrados em cada relato se somarão às pesquisas de autoria feminina da Shoah e são relevantes já que essas vozes foram deixadas à margem dos estudos da Holocausto até meados dos anos 80.

Sabe-se, a partir dos estudos, que muitas das características peculiares do universo feminino, tais como costurar, recitar poesias, o cuidado materno, foram preponderantes para que pudessem resistir naquele meio tão cruel. As mulheres formaram famílias paralelas nos campos, costuravam bolsos falsos nas roupas para auxiliar no transporte de alimentos, recitavam poesia para que a situação fosse menos dura e protegiam umas as outras quando era preciso. Assim, buscavam resistir a todas as atrocidades que testemunhavam diariamente nos campos.

No momento em que comparamos as obras, alguns pontos de convergência surgem e é significativo perceber como cada uma expressou a sua visão sobre o mesmo assunto. Neste artigo, pretendemos estabelecer esse diálogo entre as obras *Et tu n'es pas revenu*, de Marceline Loidan-Ivens, *O alvorecer em Birkenau*, de Simone Veil e *Auschwitz e depois*, de Charlotte Delbo e trataremos sobre três pontos: o trauma sobre o corpo feminino, o retorno do antissemitismo e a sobrevivência no pós-guerra.

A primeira questão sobre o trauma dos corpos femininos se relaciona diretamente com a imagem que se tinha da mulher daquela época. O pudor era rigoroso e as meninas eram

ensinadas desde muito cedo que se casariam, teriam filhos e cuidariam da casa e dos seus maridos. Então, com essa formação rigorosa, infere-se como foi violento, por exemplo, ter que se despir na frente de homens nazistas que faziam a seleção de quem ficaria viva e de quem iria para as câmaras de gás.

Além disso, sabe-se que o cabelo é marca feminina, mas eles foram raspados também já no primeiro momento. Os nazistas quiseram tirar toda a dignidade de homens e mulheres e fazê-los se assemelhar a animais. Quiseram padronizá-los, raspando seus cabelos e fazendo-os usar as mesmas roupas que outros mortos já haviam usado.

Pouco a pouco, as mulheres percebiam pelo aspecto umas das outras o quanto a maldade humana podia aniquilá-las. Assim, o corpo feminino foi o primeiro a demonstrar as marcas da tentativa de aniquilamento. Para Marceline, por exemplo, as suas memórias deixam claras como os corpos das mulheres se decompunham a olhos nus.

Eu tenho horror da carne e de sua elasticidade. Eu vi lá a flacidez das peles, dos seios, dos ventres, eu vi se dobrar, se curvarem as mulheres, a dilapidação dos corpos de maneira acelerada, até à decomposição dos corpos, ao desgosto e ao crematório. (LORIDAN-IVENS, M.; PERRIGNON, J., 2015, p. 83, tradução nossa)³.

Percebe-se que a palavra carne é usada com frequência quando as autoras se referem aos seus corpos. Talvez, para demonstrar de maneira bem crua que elas foram tratadas como um pedaço qualquer, sem importância. Uma carne que parecia viva, mas que ia apodrecendo aos poucos. Marceline, em outro trecho do livro relata que tinha pavor de ver uma mulher grávida, porque tinha visto muitos ventres murchando diante dela e também cita que nunca quis ter filhos por causa disso. Vê-se o quanto a violência com o corpo feminino gerou traumas que as sobreviventes levaram para o resto de suas vidas.

No trecho selecionado de Simone Veil, podemos notar que ela também usa o termo carne. Os nazistas quiseram destruir a imagem humana que os judeus tinham. Eles foram feridos em sua dignidade, perdendo aos poucos a humanidade para se tornarem apenas carne.

Quando trataram você como carne, é muito difícil você se convencer de que ainda é um ser humano. Esse era o combate que travávamos. O combate mais difícil. [...] A sensação que domina é a de um corpo e um espírito humilhados. (VEIL, S. 2021, p. 78).

³ *J'ai en horreur de la chair et son élasticité. J' ai vu là-bas s'affaïsser les peaux, les seins, les ventres, j'y ai vu se plier, se fripper les femmes, le délabrement des corps en accéléré, jusqu'au décharnement, au dégoût et jusqu'au crématoire.* (LORIDAN-IVENS, M.; PERRIGNON, J., 2015, p. 83)

Como se convencer do contrário daquilo que você mesma é testemunha? Elas se tornavam espelhos umas das outras e podiam se ver refletidas naqueles corpos dilacerados e humilhados. As mulheres foram mortas também na sua constituição feminina. A maldade humana que elegia um povo como privilegiado, ao mesmo tempo, degradava outro da mesma espécie.

Quando voltamos nosso olhar para o relato de Charlotte Delbo, novamente percebemos o mesmo campo semântico: carne, murchar, peles, seios. Fica evidente a relação difícil que foi estabelecida com esses corpos massacrados pelos nazistas:

Todas aquelas carnes que tinham perdido a carnação e a vida da carne espalhavam-se na lama seca tornada poeira, ao sol acabavam de murchar, de se desfazer - carnes amarronzadas, violáceas, cinzentas todas elas -, confundiam-se tanto com o chão de poeira que era preciso um esforço para ali enxergar mulheres, para enxergar que naquelas peles vincadas pendiam seios de mulheres - seios vazios". (DELBO, C. 2021, p. 140).

Delbo também se refere aos corpos como carnes que eram confundidos com a lama seca. Novamente, nota-se a desfiguração humana, a dificuldade de reconhecer naqueles corpos a dignidade humana. Como cita Goldenberg (1998), durante o Holocausto, houve uma tentativa de eliminação do homem e da ideia do homem, caracterizando aquele momento como uma dupla morte. Para as mulheres, então, esse momento foi como se tivessem sofrido como uma tripla morte, já que experimentaram, por conta do gênero, violências distintas daquelas sofridas pelos homens.

Outro ponto de convergência entre as obras, é a preocupação sobre o ressurgimento do antissemitismo. O combate de todo judeu, testemunha direta ou indireta do Holocausto, foi lutar para que isso nunca mais retornasse. Por essa razão, aqueles que decidiram falar sobre o que vivenciaram, se tornaram resistentes até o fim da vida.

Marceline Loridan-Ivens, como mulher que experimentou todas as dificuldades de ter retornado sozinha, sem o pai, que era o provedor da casa, tornou-se o sentido da própria existência relembrar aos outros o que aconteceu nos campos e, além disso, denunciar o possível ressurgimento de algo semelhante no futuro.

Eu ouvi ameaças, como ecos distantes, eu ouvi "morte aos judeus" e também "judeu, dê o fora, a França não é sua" e eu tive vontade de me jogar pela janela. Dia após dia, eu perco minhas convicções, minhas nuances, uma parte de minhas lembranças, estou

duvidando de meus engajamentos passados, [...]. (LORIDAN-IVENS, M.; PERRIGNON, J., 2015, p.106, tradução nossa)⁴.

Da mesma forma, Simone Veil retrata esse episódio, dizendo que: “Assim, fui confrontada com ressurgimentos de antissemitismo em contextos bem particulares. Para mim é difícil falar disso de modo geral. Tenho total consciência de estar numa situação à parte”. (VEIL, S. 2021, p.115). O retorno do antissemitismo se tornava um eco de toda barbárie que se tinha vivido naqueles campos e despertava todas as feridas guardadas que nunca saíram da mente dos sobreviventes. No caso de Charlotte Delbo, não se encontrou registros com esse tema. Infere-se que porque a autora tenha escrito em anos bem mais próximos aos do fato histórico, o retorno do antissemitismo ainda não era tão sentido como o foi para as duas outras autoras.

Assim sendo, percebe-se que os relatos, especialmente, os mais recentes demonstram essa preocupação em alertar para o retorno do antissemitismo na sociedade do século XXI. Como descreve Bayer (2010):

As representações do Holocausto estão indo além da pós memória de uma maneira dupla: em primeiro lugar, há uma diminuição perceptível na urgência de manter detalhes particulares na memória perpétua e, em segundo lugar, e em parte decorrente dessa mudança, há um afastamento do foco histórico do passado em direção a preocupações éticas voltadas para as gerações futuras. (BAYER, 2010, p. 117).

Por fim, queremos demonstrar que não há como romantizar a vida dos sobreviventes, especialmente a das mulheres. O pós-guerra, para elas, foi difícil e cheio de desafios porque precisaram enfrentar suas dores que ninguém queria ouvir, conseguir se estabelecer numa sociedade patriarcal que as via apenas como donas de casa e ainda sobreviver.

Marceline Loridan-Ivens, no fim do livro, descreve assim sua vida de sobrevivente. Há sempre uma dúvida em relação a tudo o que fizeram, às causas pelas quais lutaram e a tensão entre o desistir/ resistir permanece até o final com os sobreviventes.

Há dois anos, perguntei a Marie, esposa de Henri: “Agora que a vida está acabando, você acha que fizemos bem em voltar dos campos?” Ela me respondeu: “Acho que não, não devíamos ter voltado. E o que você acha?” Eu não pude dizer se ela estava certa ou errada, apenas disse: “Não estou longe de pensar como você”. Mas espero que, se me

⁴ J’ai entendu des menaces, comme des échos lointains, j’ai entendu qu’on criait “mort aux juifs” et aussi “juif, fous le camps, la France n’est pas à toi” et j’ai eu envie de me jeter par la fenêtre. Jour après jour, je perds mes convictions, mes nuances, une part de mes souvenirs, je finis par douter de mes engagements passés, [...].(LORIDAN-IVENS, M.; PERRIGNON, J., 2015, p.106)

perguntarem um pouco antes de minha partida, eu consiga dizer que sim, valeu a pena. (LORIDAN-IVENS, M.; PERRIGNON, J., 2015, p.107, tradução nossa)⁵.

Assim também Simone Veil relata como conseguiu sobreviver a todos os horrores da guerra: “Perguntaram-me às vezes, como, depois dos campos, eu conseguira recuperar o desejo de viver. A meu ver, a única resposta válida é esta: não temos escolha. Isso me parece válido tanto para uma pessoa como para um país inteiro”. (VEIL, S. 2021, p.100). A opção para os sobreviventes foi buscar um sentido na sua própria sobrevivência, uma vez que ter sobrevivido nunca foi uma escolha.

Charlotte Delbo faz questionamentos em relação a sua sobrevivência. Podemos confirmar nesse trecho que não foi simples sobreviver, não foi fácil, especialmente, para as mulheres: “Por que viver se nada é verdadeiro? Por que lamentar não poder mais ser enganada, sendo tão confortável? Debatia-me num dilema insolúvel. Olhava os livros inúteis. Tudo para mim era inútil. Mas que adianta saber quando já não sabemos viver?” (DELBO, C. 2021, p.294)

A sobrevivência sempre foi posta em questionamento em relação à ausência de muitos outros que não resistiram à dor, aos maus tratos, à fome, às doenças, à indignidade que sofreram. Muitas mulheres sentiram culpa por terem retornado e seus parentes, não. Dessa forma, fica evidente que sobreviver no pós-guerra também foi muito complexo e, para se manter viva, a sobrevivente precisou buscar um sentido na sua própria existência.

Considerações finais

Buscamos demonstrar que é relevante estudar as escritas de autoria feminina da Shoah para se compreender mais profundamente o fato histórico da perspectiva das vítimas. Além disso, é possível identificar pontos de convergências entre as obras que serão somados às pesquisas sobre vozes femininas do Holocausto.

Neste artigo, apresentamos três pontos que apareceram em duas ou nas três obras. Quando nos referimos aos traumas relacionados ao corpo feminino, nota-se que as três autoras

⁵ *Il y a deux ans, j'ai demandé à Marie, la femme d'Henri: "Maintenant que la vie se termine, tu penses qu'on a bien fait de revenir des camps?" Elle m'a répondu: "Je crois que non, on n'aurait pas dû revenir. Et toi qu'est-ce que tu en penses?" Je n'ai pas pu lui donner tort ou raison, j'ai juste dit: "Je ne suis pas loin de penser comme toi". Mais j'espère que si la question m'est posée à mon tour juste avant que je ne m'en aille, je saurai dire oui, ça valait le coup.* (LORIDAN-IVENS, M.; PERRIGNON, J., 2015, p. 107)

se referiram aos corpos como carne para expor como a realidade dos campos desfigurou a imagem humana rebaixando-as a animais.

O segundo ponto apresentado referiu-se à preocupação de duas autoras com o retorno do antissemitismo. As obras, portanto, teriam uma preocupação maior em despertar as gerações futuras para que não deixassem renascer a mesma ideologia que matou milhões de pessoas. Ressaltou-se que na obra de Charlotte Delbo não se encontrou essa preocupação, provavelmente, porque ela foi escrita em anos mais próximos ao fato histórico e ainda não se via imagem desse retorno na sociedade da época.

Por fim, demonstramos como as autoras questionaram a sua sobrevivência. Para as mulheres, foi muito difícil ter de sobreviver numa sociedade na qual os homens tinham mais valor, eram mais considerados. Sobreviver não foi uma escolha, mas para viver tiveram que encontrar um sentido para a sua própria existência.

Referências

BAYER, Gerd. After Postmemory: Holocaust Cinema and the Third Generation. *Shofar*, v.28, n.4, p. 116-132, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5703/shofar.28.4.116>. Acesso em: 03 ago. 2022.

DELBO, Charlotte. *Auschwitz e après*. Tradução Monica Stahel. 1. ed. - São Paulo, 2021.

GOLDENBERG, Myrna. Women's Voices in Holocaust Literary Memoirs. *Shofar*. v. 16, n. 4, p. 75-89, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42943985>. Acesso em: 03 ago. 2022.

LORIDAN-IVENS, Marceline.; PERRIGNON, Judith. *Et tu n'es pas revenu*. Paris: Grasset, 2015.

VEIL, Simone. *O alvorecer em Birkenau*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. 1. ed. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2021.



FEMINICÍDIO, DIÁSPORA E GÊNERO: A FIGURA FEMININA INDÍGENA EM *RESSUSCITADOS*, DE RAIMUNDO MORAIS

Solania do Rosário ALCÂNTARA (UNIFAP)¹

RESUMO: O presente artigo tem como objeto de estudo o livro *Ressuscitados* (*Romance do Purús*) (1936), do autor paraense Raimundo Morais. A narrativa retrata o ciclo da borracha na região Amazônica, especialmente, no Acre, bem como a presença de indígenas na constituição dos seringais. No que se refere às mulheres, a obra demonstra como a mulher indígena estava inserida neste contexto e era submetida a essa rede de poder, pautada no patriarcado. Desse modo, este artigo tem como objetivo analisar a representação da mulher indígena na obra, com base nas questões de gênero e nas instâncias de dominação do feminicídio e da diáspora, bem como seus efeitos na constituição identitária da personagem Corina, uma indígena posicionada em vários momentos de tensões étnicas, diante dos processos patriarcais e civilizatórios aos quais é submetida. O estudo está pautado nos seguintes teóricos que embasam as argumentações, entre eles: Zolin (2009), que aborda a crítica feminista; Wolff (1999), Ferreira e Bottos Junior (2019), os quais tratam da mulher indígena; Bonnici (2009), Hall (2003), Segato (2012) e Spivak (2010), que elucidam os preceitos da teoria pós-colonial relacionados à questão de gênero; assim como Leandro (2014) e Paiva (2016) que analisam a obra e o contexto histórico do ciclo da borracha.

Palavras-chaves: feminicídio; diáspora; gênero; mulher indígena.

ABSTRACT: This paper intends to analyze the book *Ressuscitados* (*Romance do Purús*) (1936), by the author from Pará, Raimundo Morais. The narrative portrays the rubber cycle in the Amazon region, especially in Acre, and the presence of indigenous in the rubber estates society. With regard to women, the book demonstrates how indigenous women were inserted in this context and were submitted to the power of patriarchy power. Thus, this paper aims to analyze the representation of indigenous women, based on gender issues and other instances of domination, such as femicide and diaspora, as well as its

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), onde desenvolve o projeto de pesquisa *Pós-Colonialismo e Feminismo: a Representação da Mulher em Ressuscitados, de Raimundo Morais*. E-mail: desolania@gmail.com

effects on the identity constitution of the character Corina, an indigenous woman who lived through moments of ethnic tensions, in the face of patriarchal and civilizing processes to which she is subjected. The study is based on the theorists that support the arguments: Zolin (2009), who analyzes feminist criticism; Wolff (1999), Ferreira and Bottos Junior (2019), who study indigenous women; Bonnici (2009), Hall (2003), Segato (2012) and Spivak (2010), who elucidate the precepts of post-colonial theory related to the issue of gender; as well as Leandro (2014) and Paiva (2016) who analyze the work and the historical context of the rubber cycle.

Keywords: femicide; diaspora; gender; indigenous woman.

Introdução

Este artigo investiga a obra literária *Ressuscitados (Romances do Purús)*, do autor paraense Raimundo Morais, publicada em 1936. O contexto histórico retratado é o Ciclo da Borracha na Amazônia e suas implicações econômicas e sociais, em torno das trajetórias dos indígenas e nordestinos nos seringais no Acre e nas cidades de Belém e Manaus, no período da *Belle Époque* – momento marcado pelo crescimento econômico e pela influência social e cultural europeia nas sociedades urbanas paraense e amazonense.

Com a crescente necessidade econômica de extração e comercialização do látex, aliada à baixa densidade populacional da Amazônia, vários trabalhadores migraram para a região, principalmente os nordestinos fugidos da seca no sertão. Em outra frente, o avanço desordenado dos seringais nas proximidades de terras indígenas provocou embates étnicos e sociais.

A relação conflituosa entre os indígenas e os seringueiros envolveu massacres às etnias e opressão às mulheres indígenas. Nesse contexto, eram frequentes casos de violência, como o rapto de indígenas para práticas de violência sexual ou até mesmo para se tornarem mulheres de seus captores, e atos de feminicídio, conforme relatado em *Ressuscitados* (1936).

Na obra, destaca-se a personagem feminina principal, Corina, uma indígena apurinã posicionada em vários momentos de tensões étnicas. É possível traçar as etapas de sua trajetória, com base na diáspora e na sua construção identitária, que abrangem a sua origem indígena, em que foi furtada pela etnia rival, teve sua mãe morta e foi adotada pelo dono do seringal Santa Clara; a infância e a vida adulta diante dos processos civilizatórios, com a inversão de seus valores culturais e religiosos; e, por fim, sua retomada de identidade e pertencimento étnico.

A intenção é focar nas representações de gênero e nas condições de existência da mulher indígena na Amazônia durante o Ciclo da Borracha, por meio da análise da figura indígena feminina em *Ressuscitados* (1936), com o intuito de demonstrar como as indígenas, em meio a

esta situação, foram personagens ativas diante de um histórico opressor enraizado em uma sociedade colonial e patriarcal.

Feminicídio e Gênero em *Ressuscitados*

Em *Ressuscitados* (1936), o capitão José Alves Ferreira, cearense que enriqueceu com a exploração da borracha, é dono de Santa Clara, seringal no Iaco, afluente do Purus. A narrativa se desenvolve a partir de um ataque entre as etnias Apurinã e Kanamari², no qual estes alegam que foram atacados pelos Apurinã. No conflito, os Kanamari contam que morreu uma indígena da etnia, porém sua filha recém-nascida havia sobrevivido.

A princípio, é retratada a boa relação do dono do seringal com os indígenas, que falavam português devido ao contato com os nordestinos. De acordo com Leandro (2014, p. 72), “Inicialmente, existe uma relação pacificada entre os indígenas e os seringueiros, sem qualquer conflito civilizatório.”

Como eram amigos e trocavam mercadorias, um indígena Kanamari pergunta se o capitão queria para si a recém-nascida, que, na verdade, era uma Apurinã furtada. José Alves aceita a proposta com uma condição: “-Quero sim. Mas antão, pra sempre. Êsse negócio de *dá e torna a tomá vira cacunda pro mar* [...]” (MORAIS, 1936, p. 13). O indígena garante que dará a criança de forma definitiva: “Caríua só véve brincando. Eu dá criança de vez.” (MORAIS, 1936, p. 13).

A criança indígena apurinã, que teve sua mãe morta e foi roubada pela etnia rival, é doada a José Alves. Percebe-se que a mulher era, como aponta Zolin (2009), qualificada como um “Outro”, definida pela ausência de uma identidade própria e por sua condição de “objeto”.

O acordo feito entre José Alves e os Kanamari demonstra a impunidade e a naturalidade diante da morte da indígena e do rapto da recém-nascida. Sobre esse aspecto, Wolff (1999) expõe que as mulheres eram “coisificadas” no seringal, pois eram tratadas como se fossem propriedades.

A morte da indígena da etnia Apurinã revela que os casos de feminicídio no seringal não eram apenas provocados pelo homem branco, mas também pelos próprios indígenas, pois foi

² Em *Ressuscitados*, Morais (1936) nomeia as etnias como Ipurinã e Canamarís. Contudo, neste artigo, optou-se por utilizar as grafias Apurinã e Kanamari, que são os nomes mais usados atualmente para descrever essas etnias.

resultante de um embate entre os Apurinã e Kanamari. Para Ferreira e Bottos Junior (2019, p. 20),

[...] é importante pensar nos efeitos desse neocolonialismo sob a ótica da ação do homem branco sobre o homem indígena e a posterior ação do homem indígena sobre a mulher indígena, causando aquilo que tentaremos definir como o horror do feminicídio.

Nesse sentido, a presença do colonizador no seringal explora o homem indígena que, por sua vez, oprime a mulher indígena, a qual é vítima da violência resultante desse processo. A morte da mãe de Corina evidencia que o feminicídio encontra mais espaço quando as vítimas são mulheres indígenas, tendo em vista a impunidade quanto a esses crimes:

A impunidade do feminicídio é reproduzido interminavelmente. Neste sentido, falar especificamente do ponto de vista do corpo feminino como território reinventado pela soberania do patriarcalismo significa falar também do horror da colonização de povos indígenas, porque o mundo-aldeia, metaforicamente, pode ser entendido como o lado feminino da história, ao passo que o mundo colonial, articulado em torno da dominação do “outro” que é evidentemente inferior, pode ser percebido pela forma expressiva da dominação masculina. (FERREIRA; BOTTOS JUNIOR, 2019, p. 21).

Além da imposição da língua e da cultura do colonizador, as mulheres indígenas passaram pela colonização de seus corpos, os quais eram vistos como objetos a serem usufruídos. De acordo com Bonnici (2009), da mesma forma que o patriarcalismo exerce seu poder na opressão da mulher, o imperialismo também oprime o colonizado, em estruturas coercitivas de dominação.

Em uma analogia, tanto o patriarcado quanto o colonialismo oprimem a mulher em relação ao homem e à metrópole. Com a união dessas forças de dominação, a mulher pode ser considerada concomitantemente oprimida e colonizada (SPIVAK, 2010).

Nesse contexto, a mulher indígena é duplamente explorada, através da opressão masculina, nas perspectivas patriarcal e colonial. Ferreira e Bottos Junior (2019, p. 17) expõem que a relação do colonizador e colonizado se torna ainda mais cruel quando se trata de mulheres indígenas:

[...] o fato de que a mulher indígena geralmente se torna duplamente vítima de uma rede de poderes capazes de elevar a crueldade tanto física quanto psíquica do horror ao paroxismo. E isto ocorre no caso da mulher indígena por duas vias: o poder patriarcal e o poder da colonização. Trata-se, portanto, de uma complexa articulação de relações de

biopoderes que afetam a figura da mulher indígena, vítima privilegiada das sucessivas mudanças no estatuto do colonialismo na região.

Sob essa perspectiva, além do feminicídio, é retratada em *Ressuscitados* (1936) a relação problemática entre os seringueiros e as mulheres indígenas, quanto à questão da violência sexual. Destaca-se o caso do rapto e abuso de uma menina Apurinã por Bertoldinho das Antas, funcionário de José Alves, responsável por pesar as peles de borrachas e anotar as informações do produto.

Para Segato (2012, p. 108), “a rapinagem sobre o feminino se manifesta tanto sob as formas de destruição corporal sem precedentes, como sob as formas de tráfico e comercialização de tudo o que estes corpos podem oferecer, até ao seu limite”. A violência marcava a sociedade dos seringais, principalmente, nas relações entre homens e mulheres, pois a inferioridade da mulher era considerada como algo natural e aceitável, que justificava a violenta opressão feminina perante o domínio masculino.

Diante do abuso sexual e da provável impunidade desse crime pelas autoridades, a etnia Apurinã prometeu vingança: “Quanto ao tal de corcunda, que a cobra grande leve ele, véve arribado. Foi bulí com uma ipurinã, e pronto, tribu toda qué pegá ele disque pra vê se o bicho aguento repuxo.” (MORAIS, 1936, p. 193).

Os indígenas Apurinã pensaram no castigo e concordaram com o taxizeiro, árvore que é o *habitat* da formiga desse nome, sugerido pela mãe da menina indígena violentada. O suplício era horrível e a morte seria medonha para o corcunda: “Sentaro o Bertoldinho num galho de taxizeiro, amarraro com embira e cipó, e deixaro as formiga entrá e saí pelas orelhas, nariz, bôca, zólho, até liquidá o patife. Taxí alí é mesmo que farinha.” (MORAIS, 1936, p. 209-210).

José Alves ficou horrorizado com o castigo imposto ao seu funcionário e Corina, indígena da mesma etnia da menina violentada, ficou com alta satisfação da vingança, pois para ela:

[...] É sempre o branco a provocar. O selvagem defende-se. O corcunda não profanou a maloca ipurinã raptando uma rapariguinha? Nós não estivemos para ser atacados aqui por causa disso? Esse Bertoldinho não foi a alma danada da intriga, da malquerença, da infâmia em toda esta zona? (MORAIS, 1936, p. 210).

Apesar de reconhecer a gravidade do fato, José Alves considerava hostil e desproporcional a vingança dos indígenas aos homens brancos, o que para ele revelava o traço de inferioridade e selvageria dos indígenas:

Não esquecia, com a sua longa prática de 36 anos passados na selva, que os seringueiros tinham sido sempre os causadores de todos os choques entre nordestinos e selvícolas, isto por causa das fêmeas selvagens, tão cubiçadas. Estranhava, porém, que a esposa, depois de viver num ambiente adiantado, no qual se pregava a moderação e a generosidade, mantivesse o espírito hostil que os índios possuíam sempre que eram vítimas dos ataques dos brancos. (MORAIS, 1936, p. 214).

José Alves, em seu relato, reconhece que os próprios seringueiros eram os causadores da relação conflituosa com os indígenas, ocasionada pela exploração das mulheres da etnia. Para Ferreira e Bottos Junior (2019, p. 17), “[...] ser alvo da violência no mundo patriarcal indígena é apenas o início da trajetória de violência e abusos que permeiam o domínio do corpo feminino numa verdadeira gradação da violência e da ausência da noção de crime.”

Desse modo, o abuso sexual, o rapto e o feminicídio de mulheres indígenas são traços da opressão patriarcal, devido à convivência forçada com o colonizador, à impunidade desses crimes pelas autoridades e às dimensões sociais e étnicas que estavam envolvidas nesses casos de violência. É possível perceber, na trajetória das personagens indígenas, que o gênero permite observar as diferentes instâncias do colonialismo nas sociedades seringueiras.

Da diáspora à descolonização de Corina

A indígena recém-nascida adotada por José Alves passou a se chamar Corina. Nos primeiros anos, ficou sob os cuidados de Genoveva, cozinheira e lavadeira do barracão, e de Tucuxí, mateiro da casa. “O papel de mãe era feito inteiramente por Genoveva. Filha do Pará, como Tucuxí, os dois únicos talvez no pessoal de Sta. Clara, composto de nordestinos, e sobretudo, de cearenses, exercitava alí as cantigas, lendas, rezas, costumes paraenses”. (MORAIS, 1936, p. 18).

Esse momento marca o início da diáspora e do processo civilizatório de Corina, que é criada em uma nova cultura, com costumes e língua diferentes. Nesse processo, um dos mecanismos utilizados é o silenciamento da identidade do colonizado, a partir dos valores dominantes do colonizador.

Quando Corina completou oito anos, José Alves, que não tinha muito afeto pela indígena, resolveu enviá-la a Belém, para ser educada em um colégio. Corina que foi retirada de sua aldeia, mais uma vez é submetida, pela via da diáspora, a sair do seringal rumo à cidade grande.

Os deslocamentos de Corina, para um lugar diferente de sua origem e criação, são ocasionados pelo processo de dominação. “Em condições diaspóricas, as pessoas geralmente são obrigadas a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas.” (HALL, 2003, p. 76). Ocorre a fabricação de um “outro”, influenciado por esse novo contexto, que consequentemente traz implicações na identidade.

Ferreira e Bottos Junior (2019, p. 17) abordam que a “menina indígena quando abandona a aldeia, usualmente, passa por um processo de catequização e educação disciplinar para os afazeres domésticos, ou seja, torna-se estrangeira em sua própria terra natal [...]”.

Semelhante ao processo educacional que Corina recebe em Belém, com sua adaptação ao ambiente católico: “Mas o que o impressionava agora em Corina, originária de uma raça de liturgia autóctone, de ritual selvagem, deixando positivamente admirado, seria sem dúvida a fé, a devoção, os melindres religiosos dentro da Santa Madre Igreja.” (MORAIS, 1936, p. 141).

O progresso da jovem foi uma revelação, pois aprendeu línguas, pintura e bordado, seus vocábulos e ideias impressionavam. Segundo Paiva (2016, p. 241), Corina “teve sua personalidade formada e refinada pela educação em um internato de freiras em Belém, e em conformidade com os padrões morais e religiosos da civilização ocidental (branca).”

Nesse sentido, a indígena colonizada se destaca pela educação cultural que recebe e passa a apresentar traços afrancesados, apreciados pelo padrão da *Belle Époque*. Leandro (2014, p. 77) analisa que “O ideal parisiense compõe o novo perfil da índia, transformada pela acelerada mundialização de formas impostas pelo (re)nascente capitalismo do século 20”. Assim, a transformação de Corina impressiona a todos que conhecem sua origem:

A ideia que ela transmite é de ser filha duma alta civilização, amando as modas, as artes, a religião cristã, os métodos e os costumes das grandes metrópoles. Talvez nem queira que se diga ser ela indígena. Deve ter profunda ojeriza a tudo que é aborígene. (MORAIS, 1936, p. 81-82).

Passados oito anos, José Alves se apaixona pela beleza e transformação de sua “filha adotiva”. Ele busca Corina em Belém, se casam e voltam ao seringal Santa Clara. O retorno marca a reintegração de Corina, representada pelo seu interesse pela natureza e pelo envolvimento amoroso com Cauré, líder dos Apurinã, conforme reflexão da personagem: “Mas onde foi que eu nasci? Interrogou. Nestas brenhas. Se a elas volto, é óbvio que me identifiquei outra vez com a natureza” (MORAIS, 1936, p. 217).

Corina demonstra um interesse cada vez mais forte por sua origem indígena. É um retorno marcado por sua identificação com a natureza. Esse fator instintivo está atrelado aos efeitos de sua formação cultural, que a faz refletir sobre sua condição de nativa e sobre os efeitos nefastos do seringal para os indígenas. É uma tentativa de retorno a si e ao seu povo Apurinã.

Nesse sentido, Hall (2003) aborda que a diáspora não pode ser compreendida apenas como um desejo de retorno à origem aliado ao não pertencimento. A noção de diáspora extrapola a essa acepção, pois o regresso geográfico é provável, contudo o retorno à identidade originária é impraticável, tendo em vista que, deslocada de seu local de origem, a identidade é influenciada pelo contato com outras culturas.

Corina foge e volta para sua etnia, mas antes deixa um bilhete, no qual explica os motivos de sua fuga ao marido, em que destaca as diferenças entre ambos provenientes dos atributos étnicos:

Entre nós dois existe um largo abismo, para mim intransponível. Não creio que a sua proveniência seja tanto da educação, mas da raça, dos nossos atributos étnicos. Seu povo não tolera o meu, ao qual persegue ferozmente, humilhando-o e sacrificando-o. Qualquer aleijado branco (lembre-se do corcunda) julga-se com o direito de violar as raparigas índias, sem que ninguém o recrimine ou peça contas por isso. Para castigar semelhante atrevimento as tribos, rústicas, porém com o sentido da justiça, têm que apelar para a força [...] (MORAIS, 1936, p. 261).

Pode-se observar que Corina denuncia os problemas que as mulheres indígenas enfrentaram durante o período de exploração do Ciclo da Borracha na Amazônia, como: a ocupação de suas terras, a violência sexual, os confrontos que dizimavam as etnias e a impunidade dos crimes cometidos, que quando vingados eram considerados como atentados pelas autoridades.

Com essa concepção, Corina inicia seu processo de subversão e descolonização. Para isso, foge com o apoio de sua etnia e se liberta de José Alves. Bonnici (2009, p. 265-266) denomina como “processo de agência, ou seja, a capacidade de alguém executar uma ação livre e independentemente, vencendo os impedimentos processados na construção de sua identidade”, revelando, pois, sua capacidade de insurgir contra o poder do opressor.

Diante da fuga da esposa, José Alves organiza sua vingança contra a etnia Apurinã. Contudo, como ele percebe o pouco interesse dos seringueiros na batalha, promete aos seus trabalhadores que, com a vitória, eles poderiam levar as indígenas para o seringal Santa Clara,

por sua vez, os combatentes que vinham de lugares distantes poderiam transportar consigo algumas indígenas capturadas; e os Kanamari, que ofereceram apoio para guiar a expedição, ficariam com as crianças Apurinã – ocasião em que a proposta foi amplamente aceita.

Lembrou-se, então, dum ardil, o único, sem dúvida, capaz de sacudir os nervos daquela gente faminta de mulher, sequiosa por uma costela: declarar que aos expedicionários tocaria uma cunhã por cabeça. Cada seringueiro traria a sua. O assalto que se planejava era contra os machos. As fêmeas, boas presas de guerra, seriam os troféus dos vitoriosos. A notícia correu célere em todo o láco. Rio sem mulheres, vazio de saias, como aliás todo o Alto Amazonas nos seus primitivos núcleos de povoadores, o maior prêmio que se poderia oferecer aos flagelados jejunos de fêmeas seria, pois, uma companheira. (MORAIS, 1936, p. 290).

O combate provocado por José Alves e seu exército de seringueiros configura-se como uma tentativa de resgatar Corina do domínio Apurinã e de raptar as indígenas sobreviventes, que seriam o espólio de guerra, bem como demonstrar seu poder sobre a etnia por meio de uma batalha armada.

Segundo Wolff (1999), nas expedições organizadas contra as etnias indígenas, chamadas de “correrias”, os índios sobreviventes do massacre eram rendidos e obrigados a exercer o trabalho nos seringais, por sua vez, as indígenas capturadas eram amansadas para se tornarem mulheres dos seringueiros.

No combate, José Alves trava uma luta corporal com Cauré, que não resiste ao violento golpe. Ao ver seu amado morto, Corina “desfechou, com todas as fôrças de seus músculos, um profundo golpe no crânio do marido.” (MORAIS, 1936, p. 318).

Portanto, considerando a trajetória de Corina em busca de sua liberdade e mediante a sua atitude de matar seu opressor, pode-se considerá-la como a representação da “mulher-sujeito”, pois “[...] é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição” (ZOLIN, 2009, p. 219).

Corina mata seu ex-marido branco com uma flecha envenenada e com um golpe, pois este matou Cauré, seu companheiro amoroso. Corina não ocupa a posição de neutralidade, mas assume a resistência. Não retornou ao seringal e nem a etnia, adentrou na mata e nunca mais foi vista.

Considerações finais

A reflexão sobre o gênero, em *Ressuscitados* (1936), permite verificar processos patriarcais e coloniais ocorridos na trajetória das mulheres indígenas retratadas na obra, durante o panorama histórico de produção e comercialização da borracha.

O seringal submeteu os indígenas a um sistema de exploração. Tal situação era ainda mais cruel para as mulheres indígenas, pois foram expostas à violência sexual, ao rapto e ao feminicídio, o que demonstra o cotidiano de agressões desferidas contra elas, mediante o poder atribuído ao homem não indígena naquele contexto.

A personagem feminina principal, Corina, passou por deslocamentos geográficos e processos civilizatórios, aos quais foi submetida pela via da diáspora. Com isso, recebeu uma formação cultural própria da civilização branca. Na obra, é notória a opressão feminina indígena, mas é importante ressaltar que esta condição não suprimiu a coragem desta personagem.

Assim, Corina subverteu a sua educação cultural e religiosa, ao voltar para a sua etnia e livrar-se de seu opressor, atendendo aos sentimentos de integração com a natureza e com Cauré. Corina denunciou as ações opressoras ao seu gênero e sua etnia, e demonstrou seu poder subversivo.

REFERÊNCIAS

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

FERREIRA, Cacio José; BOTTOS JUNIOR, Norival. Gênero e diáspora: o discurso formativo do horror na configuração da imagem da mulher indígena na novela *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum. **e-escrita** Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v.10, Número 1, p. 16- 29, janeiro-abril, 2019. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/3572/pdf>. Acesso em: 15 set. 2022.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (Org.); Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LEANDRO, Rafael Voigt. **Os Ciclos Ficcionalistas da Borracha e a Formação de um Memorial Literário da Amazônia**. Brasília, Universidade de Brasília, 2014. Tese de Doutorado. Instituto de Letras. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17742>. Acesso em: 10 set. 2022.

MORAIS, Raimundo. **Ressuscitados** (Romance do Purús). São Paulo: Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1936.

PAIVA, Marco Aurélio de. Um paraíso selvagem: a Amazônia e os romances regionalistas de Raimundo Moraes. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, v. 28, n. 2, 2016, p. 229-245. <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/104212>. Acesso em: 10 set. 2022.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-Cadernos Ces**. p. 106-131, 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em: 15 set. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart de Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WOLFF, Cristina S. **Mulheres da floresta: Uma história**. Alto Juruá- Acre (1890- 1945). São Paulo: Hucitec, 1999.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009. p. 217-242.



FLORETTE MORAND, UMA POETISA INCOMPREENDIDA?

Annick Marie BELROSE (UNIFAP)¹

RESUMO: Há quase um século que as mulheres da Martinica e de Guadalupe escrevem. Em 1924, três anos após o renomado *Batoula*, de René Maran, Suzane Lacascade, de Guadalupe, publicou em Paris, pela editora Eugène Figuière o romance *Claire Solange, âme africaine*. Recebeu o prêmio Montyon da academia francesa, e pode ser considerada, também, pioneira da Negritude. Drasta Hoüel publicou a coletânea de poemas em prosa *Les vies légères*, em 1916 e o romance *Cruautés et tendresses*, em 1925. Desde então o número de escritoras não parou de crescer. Entretanto, salvo algumas autoras, tais como: Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart e Michèle Lacroisil cujos romances foram tema de vários estudos críticos, a escritora das Antilhas francesas parece sofrer de certa marginalização e continua esquecida pela crítica, embora a sua produção no contexto da literatura antilhana, seja de qualidade. Ao tratar-se das poetisas especificamente, percebe-se que o apagamento é ainda maior. O presente artigo pretende destacar a obra poética de Florette Morand (1926-2019), de Guadalupe que de acordo com Naudillon (2002, p.69) é aquela que mais gerou conflitos entre as duas mais importantes críticas que lhe foi dedicada.

Palavras-chaves: Literatura. Poesia feminina francófona. Morand Florette. Guadalupe.

ABSTRACT: It's been a century since the women of Martinique and Guadeloupe have been writing. In 1924, three years after René Maran's renowned *Batoula*, Suzane Lacascade, from Guadeloupe, published in Paris the novel *Claire Solange, âme africaine* by the publisher Eugène Figuière. She received the Montyon Prize from the French Academy, and can be considered a pioneer of Negritude. Drasta Hoüel published the collection of prose poems *Les vies légères*, in 1916, and the novel *Cruautés et tendresses*, in 1925. Since then, the number of female writers has continued to increase. However, except some authors such as: Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart and Michèle Lacroisil whose novels have been the subject of several critical studies, the woman writer from the French Caribbeans seems to suffer certain marginalization and remains forgotten by critics, although her production, in the context of the French Caribbeans Literature, is of quality. When dealing with the poetesses specifically, it is clear that the erasure is even greater. This article aims to highlight the poetic work of Florette Morand (1926-2019) from

¹ Doutora em Estudos Literários. E-mail: annick.belrose@unifap.br.

Guadalupe which, according to Naudillon (2002, p.69) is the one that most generated conflicts between the two most important criticisms dedicated to her.

Keywords: Literature. Francophone female poetry. Morand Florette. Guadeloupe.

O corpus da literatura antilhana de expressão francesa ainda não é estável por ter o seu ensino ainda marginalizado, por falta de tradição e de transmissão no sistema de ensino francês, mas também, por ser uma literatura ainda bastante incompreendida, embora tenha adquirido uma autonomia bastante reconhecida. Chancé (2008) defende que do ponto de vista do discurso crítico esse corpus é bastante atrofiado, reduzido, pois observa-se certa seleção, às vezes, bem severa desse corpus. Essa seleção se daria em função da noção de nação e território o que leva a exclusão de alguns autores do passado colonial, e na ausência desse critério, há uma legitimação que:

Passa por critérios por vezes subtis de Antilhanidade, isto é, uma autenticidade marcada por uma ligação emocional e cultural ao país natal (o que inclui residir lá) e por uma originalidade estilística que, no entanto, deve manter-se fora do exotismo [...] assim, os autores suspeitos de terem imitado, ou seguido os modelos metropolitanos, foram rejeitados.² (CHANCÉ 2008, p. 131).

Podemos citar como exemplo Toumson (1989, p.13) para quem a literatura antilhana em língua francesa, é antes de tudo, “uma literatura de tomada de consciência cultural e racial”, incluindo tanto escritores brancos como negros, e que nasce principalmente no início do século XX. Para o mesmo, o afloramento dessa consciência se deu em etapas sucessivas.

Maignan-Claverie (2005), ao escolher a estratégia da regularidade do discurso antilhano em vez dos conteúdos ou dos contextos enunciativos, distingue um conjunto de representações antigas que vai até o fim do século XIX, e que se caracteriza por “[...] o seu alocentrismo cultural, por uma referência constante à Europa [...] a literatura antilhana é uma escrita exótica e regionalista com especificidades variáveis.”³ (MAIGNAN-CLAVERIE, 2005, p.233), e um outro conjunto de representações que inicia no século XX com a emergência da Negritude.

² *Elle passe par des critères parfois subtils d'antillanité, c'est à dire d'une authenticité qui se marque par un attachement affectif et culturel au pays natal (ce qui inclut d'y résider) et par une originalité esthétique, qui, toutefois, doit se garder de l'exotisme [...] Ainsi les auteurs soupçonné d'avoir imité, suivi les modèles métropolitains, ont-ils été rejetés.*

³ *[...] son allocentrisme culturel, par une référence constante à l'Europe [...] la littérature antillaise est portée vers l'écriture exotique et régionaliste, selon des spécificités variables.*

À essa crítica de Chancé (2008), acreditamos, assim como afirmam Chamoiseau e Confiant (1991), que a literatura nas Antilhas francesas “não possui *uma* história como nas velhas aventuras, ela se move em histórias, melhor, ela percorre veredas”⁴. (CHAMOISEAU.CONFIANT,1991, p.12). Por isso, para qualquer apreensão dessa literatura, é oportuno lembrar que nascida nas Américas, ela é fruto da crioulização.

As críticas sobre o caráter presentista dessa literatura assinaladas estão sendo acompanhadas por outras, sobre o seu viés machista, ao privilegiar em maioria, escritores homens em detrimento de mulheres, e parece-nos mais relevante.

É nesse contexto que destacamos aqui a obra poética de Florentine Adelaïde Morand ou Florette MORAND, de Guadalupe, que pouco aparece nas antologias de literaturas antilhanas de expressão francesa. Florette MORAND é uma poetisa crioula negra. Nasceu em Guadalupe, no ano de 1926, na cidade de *Morne à L'eau* e faleceu em fevereiro de 2019, aos 93 anos, na Itália, local que tinha se tornado a sua segunda pátria após o seu casamento, nos anos 70 com o Conde Aldo Capasso, que era o seu tradutor, mas também, poeta e crítico literário, fundador juntamente com Lionello Fumi do Realismo Lírico, em 1949. Ela viveu em um momento importante da história das Antilhas francesas que foi a transição de uma sociedade escravagista, baseada na economia de plantação, para a lei de assimilação de 1946. Nessa data tinha 20 anos.

Morand foi professora e uma ativista engajada desde muito cedo e demonstrou o seu espírito de compromisso em várias oportunidades. Por exemplo, após o assassinato do adolescente afro-americano Emmet Till, em 28 de agosto 1955, em Money Mississippi, na região do Delta do Mississippi, ela expressa sua indignação em um poema dedicado a ele. No início dos anos 1960, ela organizou uma coletiva de imprensa para denunciar a prisão de Patrice Lumumba. Em junho de 1962, ela prestou uma homenagem pública após o crash do avião no qual se encontrava o grande poeta e romancista de Guadalupe Albert Béville, mais conhecido como Paul Niger, que foi um anti-assimilacionista, membro fundador da Frente Antilhano-Guianesa pela Autonomia junto com o Glissant. O mesmo voltava para Guadalupe fugindo das represálias das autoridades francesas. Nesse mesmo voo encontrava-se também, o deputado Justin Catayée, da Guiana francesa, fundador do partido socialista guianense. Ela dedicou o poema *Ma part de votre mal* a ambos. Ela apoiou igualmente os prisioneiros de Basse-Terre, após os massacres de maio

⁴ [...] n'a pas une Histoire comme dans les vieilles aventures, elle s'émeut en histoires et mieux, elle sillonne en tracées.

de 1967 na Guadalupe e os visitou apesar das tensões ainda latentes. Em 1957, Morand participou da criação da ACRA (Académie Créole Antillaise) cujo objetivo principal era a defesa da língua crioula através do estudo das suas origens, a fixação da sua grafia. Conforme Chamoiseau e Confiant (1991, p.106), a ACRA se assemelhava em muito ao Felibritge provençal (Movimento literário provençal iniciado na metade do século XIX para revitalizar a língua e cultura occitana encabeçado pelo poeta Frédéric Mistral).

Seus primeiros poemas foram publicados na revista *Revue Guadeloupéenne*, periódico que foi publicado entre 1945 e 1965 e no qual ela foi colaboradora. Essa revista reunia autores de todos os estratos sociais e étnicos. Pode-se encontrar o seu poema *Dialogue avec la Ravine Espérance* na revista nº 17, de 1948. As suas três coletâneas de poemas mais conhecidas são: *Mon coeur est un oiseau des Îles - Poèmes*, uma coletânea de 46 poemas publicado em Paris em 1954, com o prefácio de Paul Fort, poeta e dramaturgo francês. *Chanson pour ma savane*. Coletânea de 77 poemas publicado em 1958, com o prefácio de Pierre Mac Orlan (romancista francês) da Academia Goncourt. *Feu de Brouse* publicado em Montreal em 1967. É autora também de uma coletânea de contos e novelas intitulada *Biguines* de 1956.

Muitos de seus poemas foram traduzidos para o italiano e o alemão e recebeu vários prêmios literários. Em 1947, foi vencedora do concurso da Associação dos Estudantes de Guadalupe de Paris, pela sua novela *l'Ombre du Bambou*. Recebeu o prêmio de prosa francesa em 1949 pela *Académie des Jeux Floraux* de Guadalupe que tinha como objetivo a promoção da poesia em língua francesa e crioula. Laureada dos prêmios Auguste Capdeville para a coletânea *Chanson pour ma savane* em 1959, e *Capuran* em 1968 para a coletânea *Feu de Brousse*, ambos os prêmios da Academia Francesa.

Mesmo assim, pouco se escreveu sobre ela no âmbito da literatura francófona, embora a sua poesia constitui um elo importante na construção da história literária de Guadalupe, em uma época (entre as duas guerras mundiais) de transformações políticas, culturais e de mutações da sensibilidade poética. Esse período foi, conforme Toumson (1989, p.315) de controvérsias onde a antinomia entre a aspiração à plena cidadania francesa e a afirmação da originalidade etnocultural das Antilhas e da Guiana alimentou polêmicas incessantes.

Após o seu falecimento em 2019, vários jornais italianos e de Guadalupe a homenagearam, e a poetisa Simona Bellone, italiana, dedicou o site *condividendocultura* à sua vida e obra.

Dito isso, Naudillon (2002) assinala duas contribuições de relevância no que diz respeito à obra de Florette Morand. A de Jack Corzani, crítico francês em *La littérature des Antilles et de la Guyane françaises, volume VI*, de 1978 e a de Roger Toumson, crítico de Guadalupe, em *La transgression des couleurs, Vol II*, de 1989. À essas duas críticas, acrescentamos a contribuição de Eric Mansfield (2009). Segundo Naudillon (2002),

O que chama a atenção na leitura destas páginas é a grande discrepância na recepção crítica da poetisa de Guadalupe, uma por um crítico da França, a outra por um Martiniquenho [...] para o primeiro bastante desdenhosa, para o segundo com um olhar mais indulgente. Por outro lado, o que aproxima essas duas visões é menos a análise do estilo poético do que o alcance ideológico do discurso crítico quando se trata de Florette Morand. ⁵ (NAUDILLON, 2002, p. 69).

Tanto Corzani quanto Toumson (1989) associam a obra de Morand ao regionalismo literário. Corzani afirma que, “sua obra ignora profecias ardentes, é apenas o reflexo de uma tímida esperança, a dos regionalistas, assustados com a ideia de ruptura, ansiosos por conciliar, a custo de algumas ilusões, justiça e fidelidade.”⁶ (CORZANI apud MANSFIELD, 2009, p.143). Toumson, de forma mais moderada salienta que: “se a maneira de dizer é emprestada, a maneira de ver não o é. O olhar é intransigente. A questão da desigualdade racial e social está presente de uma coletânea para outra. A memória das origens africanas é reencontrada.”⁷ (TOUMSON, 1989, p.319). Mansfield (2009, p.143), por sua vez, após a análise de alguns poemas da autora, inclui Morand em uma subcategoria, a de regionalismo-crítico.

O caráter regionalista da poesia de Morand não justifica a sua exclusão do cenário literário da Antilhas francesas, pois como bem afirma Toumson (2003), nessa época,

Os primeiros intelectuais negros não tinham uma estrutura discursiva autônoma. Permanecendo próximos às suas origens, eles aderiram aos ideais da intelligentsia mulata, que se empenhava em justificar seu apego à França em nome de princípios

⁵ *Ce qui frappe à la lecture de ces pages c'est le grand écart dans la réception critique de la poétesse guadeloupéenne, l'une par un critique de France, l'autre par un Martiniquais, pour le premier assez méprisant, pour le second avec un regard plus indulgent. En revanche, ce qui rassemble ces deux regards c'est moins l'analyse du style poétique que la portée idéologique du discours critique dès qu'il s'agit de Florette Morand.*

⁶ *Son oeuvre ignore les prophéties enflammées, elle n'est que le reflet d'une timide espérance, celle des régionalistes effrayés à l'idée d'une rupture, désireux de concilier, au prix peut-être de quelques illusions, la justice et la fidélité.*

⁷ *Si la manière de dire est empruntée, la manière de voir ne l'est pas. Le regard est sans complaisance. La question relative à l'iniquité raciale et à l'inégalité sociale est présente d'un recueil à l'autre. La mémoire des origines africaines est retrouvée.*

republicanos. Foi ela que [...] fez prevalecer o mito ideológico schoelcheriano⁸ (TOUMSON, 2003, p.108).

Outrora, a tendência regionalista se manifestou em várias partes do mundo (Cuba, Haiti, Brasil) e permitiu libertar-se do modelo europeu, manifestando particularidades, traços específicos de uma cultura. Como bem afirma Mansfield (2009), no regionalismo, “Os elementos linguísticos, literários, folclóricos, tornam possível reivindicar uma diferença, e estabelecer em prol à minoria características específicas de uma cultura que vai se opor à cultura dominante”.⁹ (MANSFIELD, 2009, p.109). Sendo assim, é importante debruçar-se sobre tal movimento literário através de seus poetas e poetisas, romancistas, para melhor entender a circulação das obras e ideias, na relação complexo entre as Antilhas e a França daquela época.

Ainda na classificação do Mansfield, notou-se a diferença entre os títulos atribuídos por ele ao analisar os poemas da mesma época e da mesma categoria. No caso de Paulette Morand, tem-se o título *Florette Morand, l'inconsolée* (a inconsolável), adjetivo associada à perda, à dor, ao choro, denotando certa inferioridade, reduzindo assim o escopo da poesia da autora. Enquanto, para os poetas masculinos os títulos são bem diferentes. Tem-se, por exemplo: Louis Porto (1921), *Une contribution du régionalisme Antillais à la culture française*.¹⁰ Ancelot Bellaire (1913), *Une littérature teintée de régionalisme comme des épices ajoutées à des mets métropolitains*¹¹ et Serge Vipart, *Un poète soucieux de la protection de l'environnement*¹², (MANSFIELD, 2009, p.146-148) mostrando claramente o valor dessa poesia masculina.

Acredita-se, portanto, que a obra de Morand merece um olhar diferenciado dado o contexto político e cultural da época. Sobre esse ponto, Chery (2022, p.60-61) ressalta a necessidade de reler a poesia de Morand, pois ela é muito mais rica do que uma leitura superficial proporciona. Ele classifica as três coletâneas de Morand como marcos de uma experiência de escrita, de um progresso em uma forma própria. *Mon coeur est un oiseau des Îles – Poèmes* constituiria uma entrada em poesia. *Chanson pour ma Savane* privilegiaria uma relação com a música, com temáticas mais leves com descrições marcadas por reflexões pessoais e *Feu de Brousse* seria uma obra de maturidade.

⁸ *Les premiers intellectuels noirs ne disposent pas d'une structure discursive autonome. Restant proches de leurs origines, ils sont gagnés aux idéaux de l'intelligentsia mulâtre, laquelle s'appliquait à justifier son attachement à la France au nom des principes républicains. C'est elle qui, [...] a fait prévaloir le mythe idéologique schoelchérien.*

⁹ *Les éléments linguistiques, littéraires, folkloriques, vont permettre de revendiquer une différence et de fonder au profit de la minorité, les caractères spécifiques d'une culture qui va s'opposer à la culture dominante.*

¹⁰ Uma contribuição do regionalismo Antilhano à cultura francesa

¹¹ Uma literatura tingida de regionalismo como especiarias adicionadas às iguarias metropolitanas.

¹² Um poeta preocupado com a proteção de meio ambiente

Naudillon (2002, p.76), ao analisar essa última coletânea *Feu de Brousse*, destaca que a forma poética adotada por Morand é extremamente variada. A coleção alterna poemas em versos livres, prosa poética, poemas de octossílabos ou alexandrinos ou ainda compostos de versos ímpares (cinco sílabas). Ela classifica os mesmos em várias categorias: os poemas do eu (22); os poemas americanos (21), dentre os quais encontram-se poemas sobre a Guadalupe, a Guiana, sobre os autóctones da Guiana, sobre o Brasil e a Amazônia (7), sobre Harlem e o jazz, um poema africano que dá o título à coletânea, e outro dedicado à cidade de Hamburgo, após as inundações de 1962. Segundo a mesma, existe um contraste entre os poemas do eu e os poemas americanos, “[...] os primeiros todos cheios de um universo ordenado como um jardim francês, no qual cada planta cresceria de forma anárquica e os segundos mais atormentados. Mas todos os poemas compartilham a mesma obsessão: fugir, para outro lugar”¹³. (NAUDILLON, 2002, p.82).

De forma geral, segundo a autora, “[...] o universo poético construído por Florette Morand se caracteriza pela obsessão, pelo tremor, pelo medo e pelo desejo de fugir de uma opressão ora definida (como a fome, miséria), ora sugerida (a periculosidade / os perigos da natureza)”¹⁴. (NAUDILLON, 2002, p.83).

Em guisa de conclusão, acreditamos que existe uma tradição literária que sempre demonstrou o seu compromisso com a luta contra a alienação sociocultural engendrada pela colonização francesa, todavia, além da fidelidade política ou das convicções ideológicas, a censura imposta a obra de Morand pela falta de responsabilidade ou compromisso diante do contexto dominado das Antilhas francesas, teve também um caráter machista, e não cabe mais. A obra de Morand merece atenção e espaço na literatura antilhana em língua francesa por ter contribuído de maneira importante no desenvolvimento da consciência de si da coletividade antilhano-guianense mencionado por Toumson (1989).

REFERÊNCIAS:

BELLONE.S. Condidendocultura. ©2019. Site dedicado a Florette Morand e Aldo Capasso. Disponível em: www.condidendocultura.it. Acesso em 04/10/2022.

¹³ [...] *les premiers, tous emplis d'un univers ordonné comme un jardin à la française, mais dont chaque plante pousserait de façon anarchique, les seconds plus tourmentés. Mais tous partagent la même hantise: la fuite, l'Ailleurs.*

¹⁴ [...] *l'univers poétique que construit Florette Morand se caractérise par la hantise, le tremblement, la peur et la volonté de fuir une oppression tantôt définie (Oa faim, la misère), tantôt suggérée (la dangerosité de la nature).*

CHAMOISEAU.P.CONFIANT.R. Lettres Créoles-Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975, Paris:Hatier,1991.

CHANCÉ.D. Le corpus de la littérature des Antilles françaises : une peau de chagrin. In DEBALINE.D. ABDELKADER.Y. CHANCÉ.D. Théories et transmissions des littératures francophones. Pessac: Presses Universitaire de Bordeaux-PUB, 2008.Disponível em: <https://books.openedition.org/pub/42664>. Acesso em 02/10/2022.

CHERY.C. Revoilà Florette Morand. C'smart Gaudeloupe nº19, 2022, p.60-61. Disponível em <https://csmart.ewag.fr/>. Acesso em 05/10/2022.

CORZANI.J. La littérature des Antilles Guyane françaises.Tome 1&2: Exotisme et régionalisme. Fort-de-France: Désormeaux, 1978.

MAIGNAN-CLAVERIE.C. Le métissage dans la littérature des Antilles françaises. Le complexe d'Ariel. Paris: Karthala,2005.

MANSFIELD.E. La symbolique du regard-regardants et regardés dans la poésie d'expression française. Martinique, Guadeloupe, Guyane 1945-1982. Paris: Publibook, 2009.

MORAND.F. Feu de Brousse.Montréal: Éditions du Jour, 1967.

MORAND.F. Chanson pour ma savane.Paris: Librairie de l'escalier, 1959.

MORAND.F. Biguines- Nouvelles. Paris: Librairie de l'escalier, 1956.

MORAND.F. Mon coeur est un oiseau des Îles – Poèmes. Paris: Éditions de la Maison des Intellectuels, 1954.

MORAND.F. Dialogue avec la Ravine Espérance. In: Revue Guadeloupéenne.nº17, Mai-Juin 1948. Disponível em <https://www.retronews.fr/journal/revue-guadeloupenne/01-may-1948/1715/3029789/3>. Acesso em 25/10/2022.

NAUDILLON.F. Florette Morand. In GUBIN.E. Poésie. Sextant. Revue du groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes de l'Université Libre de Bruxelles. Vol.17-18, 2002. Disponível em: http://digistore.bib.ulb.ac.be/2017/a082_2002_017-018_f.pdf. Acesso em 01/09/2022.

TOUMSON.R. La transgression des couleurs. Littératures et langages des Antilles, XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles, Tome II. Paris: Éditions Caribéennes, 1989.

TOUMSON.R. Les littératures caribéennes francophones. Problèmes et perspectives. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 2003, nº55. pp. 103-121. Disponível em https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1488. Acesso 21/04/2018.



HEROÍNAS AMEFRICANAS NOS CORDÉIS DE JARID ARRAES

Jiliane Móvio SANTANA (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)¹

RESUMO: O presente trabalho apresenta a análise literária urdida a partir do referencial conceitual feminista decolonial dos cordéis da coleção Heroínas Negras Brasileiras, de Jarid Arraes, lançada nos suportes cordel e livro. Os folhetos apresentam as histórias de mulheres negras cujas trajetórias foram significativas para a história do Brasil. O trabalho buscou localizar a coleção de cordéis como produções culturais feministas decoloniais que promovem a descolonização histórica e dos currículos, possibilitando a promoção de justiça social. O suporte cordel, escolhido por Arraes, foi operado por ela sob os movimentos de permanências e de mudanças, analisadas na investigação considerando a consolidação do campo da literatura de cordel, a relevância dos feminismos negros e as proposições do programa de investigação da decolonialidade. Os quinze cordéis da coleção foram analisados a partir das movimentações dos conceitos de Amefricanidade, de Lélia Gonzalez (1988), de lócus fraturado, de María Lugones (2014) e da dialética entre opressão e resistência, de Patricia Hill Collins (2019). Arraes mobiliza o suporte cordel como ferramenta política e educativa, evidenciando as práticas de resistência construídas pelas/os sujeitas/os subalternizadas/os, amefricanas/os (GONZALEZ, 1989), narrativas de saberes outros, bem como a construção de novas perspectivas para a produção de saberes não hegemônicos e não eurocêtricos.

Palavras-chaves: Literatura feminista negra. Literatura de cordel. Feminismos decoloniais. Amefricanidade.

ABSTRACT: The present work presents the literary analysis woven from the decolonial feminist conceptual reference of the cordéis of the collection Heroínas Negras Brasileiras, by Jarid Arraes, released in the supports cordel and book. The folhetos present the stories of black women whose trajectories were significant in the history of Brazil. The work sought to locate the cordel collection as decolonial feminist cultural productions that promote historical and curriculum decolonization, enabling the promotion of social justice. The cordel support, chosen by Arraes, was operated by her under the movements of permanence and changes, analyzed in the investigation considering the consolidation of the field of cordel literature, the relevance of black feminisms and the propositions of the research program of decoloniality.

¹ Mestra em Estudos de Linguagens. Email: jiliane.movio@gmail.com.

The fifteen cordéis in the collection were analyzed based on the movements of the concepts of *Amefricanidade*, by Lélia Gonzalez (1988), of fractured locus, by María Lugones (2014) and the dialectic between oppression and resistance, by Patricia Hill Collins (2019). Arraes mobilizes the cordel support as a political and educational tool, highlighting the resistance practices constructed by subalternized, “amefrican” subjects (GONZALEZ, 1989), narratives of other knowledge, as well as the construction of new perspectives for the production of non-hegemonic and non-eurocentric knowledge.

Keywords: Black female literature. Cordel literature. Decolonial feminism. *Amefricanidade*.

Introdução

O presente trabalho é um recorte da pesquisa realizada visando a obtenção do título de mestre em Estudos de Linguagens, cuja defesa ocorreu no início do ano de 2021. Localizamos os cordéis da coleção *Heroínas Negras Brasileiras*, da escritora Jarid Arraes, enquanto produções literárias feministas decoloniais, considerando, para tanto, perspectivas fundamentais articuladas ao feminismo negro e aos feminismos decoloniais. Os quinze cordéis da coleção foram analisados a partir das movimentações dos conceitos de *Amefricanidade*, de Lélia Gonzalez (1988), de *lócus fraturado*, de María Lugones (2014) e da dialética entre opressão e resistência, de Patricia Hill Collins (2019).

Jarid Arraes é escritora e militante feminista, mulher negra nascida em 12 de fevereiro de 1991 na cidade de Juazeiro do Norte, na região do Cariri, no Ceará. É autora de setenta cordéis, aproximadamente, e tem cinco livros publicados, entre poesia, contos, romance e os cordéis, publicados no suporte cordel propriamente a partir de 2014 e posteriormente lançados no suporte livro, primeiro em 2017 pela editora Polén/ Jandaíra. No final do ano de 2020 houve a publicação de nova edição do livro *Heroínas negras brasileiras*: em 15 cordéis, dessa vez pela editora Seguinte, selo do grupo editorial Companhia das Letras. É necessário destacar que a editoração dos cordéis no formato livro, bem como a migração da publicação do livro para a maior editora atuante no Brasil atualmente revelam a importância dos cordéis, que abordam histórias de mulheres cujos caminhos e saberes de resistência foram relevantes para a formação do que entendemos e nomeamos por Brasil.

Os folhetos eram vendidos no *blog* da cordelista, com a disposição para a compra de cordéis unitários ou em um kit composto por vinte cordéis sobre as heroínas negras. A divulgação, confecção e o envio dos folhetos eram etapas da veiculação que estavam sob a condução da cordelista, procedimento independente sistematizado que a colocou em diálogos e

trocas com as/os leitoras/es, aspecto mencionado nas entrevistas consultadas para a realização da pesquisa. Atualmente há indicação no *site*² da possibilidade de encomendar os cordéis diretamente com Arraes, já que desde meados de 2020 a loja virtual anteriormente vinculada ao *site* não está mais disponível para acesso. No livro, foram quinze os cordéis selecionados e que estão organizados em ordem alfabética dos nomes das mulheres negras retratadas. São elas: Antonieta de Barros, Aqualtune, Carolina Maria de Jesus, Dandara dos Palmares, Esperança Garcia, Eva Maria do Bonsucesso, Laudelina de Campos, Luísa Mahin, Maria Felipa, Maria Firmina dos Reis, Mariana Crioula, Na Agontimé, Tereza de Benguela, Tia Ciata e Zacimba Gaba.

Os resgates históricos acerca das trajetórias das mulheres negras, deliberadamente esquecidas nas produções culturais e científicas legitimadas, ensejam ofertas de referências, conteúdos, representações, novos saberes e olhares para a história do Brasil e para a história das mulheres negras no Brasil. “Em termos de experiência coletiva, ouvir falar de uma mulher negra que tenha realizado algo importante e significativo na história é praticamente incomum, embora lamentável” (BASTOS, 2019, s/p.), e, portanto, investigar os cordéis a partir do referencial epistêmico dos feminismos descoloniais é considerar as produções culturais como os cordéis da coleção *Heroínas Negras Brasileiras* como materiais potenciais para a visibilidade, o conhecimento e a construção de perspectivas de outros saberes, projetos e futuros.

As escolhas e usos feitos por Arraes, relativos à literatura de cordel e às questões de nossa contemporaneidade, se alinham ao proposto por Nilma Lino Gomes, que enuncia a existência de uma “perspectiva negra decolonial brasileira” (in: BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSGUÉL, org., 2019, p. 214). Em diálogo com Nelson Maldonado-Torres, Gomes destaca a ação protagonista de intelectuais e militantes negras e negros na divulgação e problematização de lugares sociais construídos para os sujeitos tornados subalternos na modernidade/colonialidade, promovendo discussões acerca das dinâmicas de opressão, que em intersecção impactam ainda mais mulheres negras e indígenas. São esses intelectuais e militantes negras e negros que propõem, juntos de outros atores sociais, especialmente na década de 1980 – período da redemocratização brasileira –, alternativas políticas, educacionais, culturais que movimentem nossas produções culturais e acadêmicas das amarras da perspectiva eurocêntrica, brancocêntrica e patriarcal de interpretar o Brasil.

² <https://jaridarraes.com/cordeis/> acesso em 02/06/2022.

Para Gomes, “a perspectiva negra decolonial brasileira é a que busca e coloca outras narrativas no campo do conhecimento e do currículo, que dá legitimidade aos saberes acadêmicos, políticos, identitários e estético-corpóreos negros” (in: BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSGUÉL, org., 2019, p. 245). Os cordéis da coleção *Heroínas Negras Brasileiras* estão implicados nesta perspectiva, por exemplo, nos contextos educacionais, nos quais desmontam a manutenção do poder colonial reverberado nos currículos cristalizados, que operam na imposição de narrativas que reforçam conteúdos e dinâmicas hegemônicas.

O campo da literatura de cordel e a coleção *Heroínas Negras Brasileiras*

Abordar alguns dos aspectos acerca da história da literatura de cordel nos possibilita verificar a sistematização de um campo literário cujas produções ora reproduziram valores dominantes, conservadores e cristãos, ora desmontaram as lógicas dos poderes operantes, promovendo questionamentos e denúncias. Os folhetos passaram a ser designados por cordéis na década de 1920, nomeação proposta não por cordelistas ou cantadores, mas pelos intelectuais que operavam estudos, coletas e catalogações das produções, com trabalhos de nomes relevantes para nossa tradição científica e literária, como José de Alencar, Sílvio Romero e Câmara Cascudo.

As origens dos cordéis são a princípio encontradas especialmente nas produções portuguesas, padrões no formato do suporte e da poética, relacionados às tradições europeias também porque pensados a partir dos repertórios de conhecimento e validação eurocêntricos. As matrizes culturais indígenas e africanas também são delimitadas e relacionadas às origens das cantorias e dos conteúdos dos folhetos, bem como os processos culturais designados por propriamente brasileiros, que já configuram as reelaborações culturais aqui desenvolvidas. Os desafios, ou pelejas, são performances de cantadores nordestinos, composições rimadas e estruturadas a partir de esquemas que remontam às tradições orais, sendo, portanto, elementos fundamentais à literatura de cordel. Realizados em duplas, os desafios abarcavam vários temas, que incluíam as transmissões de obras clássicas europeias, os enfrentamentos depreciativos dos cantadores, acontecimentos históricos e questões regionais ou locais.

Os cordéis são produções urbanas, ligados às editoras especializadas instaladas no início do século XX nas capitais dos estados de Pernambuco e Paraíba. É também a partir desse período

o estabelecimento de padrões de produção, de temas e formatos, elementos que passaram a atender as expectativas dos leitores/ ouvintes. As leituras e declamações dos cordéis em praças, feiras e outros espaços públicos abarcam a participação do público ouvinte, o que incidia na produção; ademais, articulam processos formativos pedagógicos, políticos e identitários. Leitores e ouvintes são elementos ativos na criação artística, na difusão e no estabelecimento do campo da literatura de cordel. As relações com leitores/ ouvintes e com os tempos históricos de produção configuraram manutenções de valores sociais e também promoveram rupturas e questionamentos.

A manutenção de valores conservadores e de conteúdos religiosos, relativos às produções de folhetos tradicionais, estiveram em consonância com o pensamento e as ideias de boa parte da sociedade brasileira, especialmente sobre os papéis e lugares construídos e esperados para as mulheres. Quando retratadas nos versos, são apresentadas de formas estereotipadas, ou demonizadas por comportamentos fora do padrão conservador, ou idealizadas a partir de referências cristãs. As mulheres e os homens negros, quando abordados, foram subalternizados e representados por meio de estereótipos que reforçavam as estruturas racistas operando em várias outras esferas sociais. As produções de cordéis ou cantorias realizadas por mulheres foram descaracterizadas, seja por cantadores, editores, cordelistas homens, seja por estudiosos responsáveis pelos levantamentos e pela consolidação do campo da literatura de cordel. Mas, a despeito das dinâmicas de controle e condução de comportamentos, práticas e corpos das mulheres, as cantoras e poetisas produziram. Seguem alguns nomes de cantoras e poetisas: Xica Barrosa, Zefinha do Chambocão, Maria do Riachão, Rita Medeiros, Maria das Neves Batista.

As dinâmicas de consumo e difusão dos cordéis se alteraram especialmente a partir da disseminação dos aparelhos de TV nas casas das famílias mais pobres, fenômeno ampliado a partir da década de 1970. Para alguns, a morte dos cordéis estaria anunciada, mas o que houve foram processos de reorganização, novos diálogos, novas composições e o questionamento dos padrões tradicionais sistematizados nas primeiras décadas do século XX. Novas e novos cordelistas se organizaram e propuseram outros temas, outros formatos, e a composição dos folhetos com outras artes: conteúdos feministas e as pautas antirracistas ocuparam espaços nos cordéis, que também incorporaram novas linguagens, como os quadrinhos, as colagens, as artes digitais. Por outro lado, também houve a institucionalização da literatura de cordel, com a criação das academias nacional e regionais, as parcerias com universidades e outras instituições

científicas e de artes. As mudanças e rupturas com os moldes tradicionais e a institucionalização da literatura de cordel atestam suas dinâmicas em consonância com os movimentos dialéticos da história das ciências e das artes no Brasil.

Os cordéis da coleção *Heroínas Negras Brasileiras*: produções literárias feministas decoloniais

Para o programa de investigação decolonial, raça e racismo são elementos fundamentais para a compreensão das lógicas realizadas na modernidade/ colonialidade que subalternizaram mulheres e homens indígenas e negros nas Américas. Os discursos e práticas eurocêntricos esconderam sob as ideias de progresso e desenvolvimento os mecanismos de hierarquização e inferiorização que efetivamente postulam vidas, condenam corpos e garantem privilégios. Os repertórios e saberes movimentados dentro deste escopo não eurocêntrico de construção de outras epistemes e de outros saberes, são localizados a partir e da “ferida colonial” ou do “locus fraturado”, conceito proposto por María Lugones (2014). O giro decolonial se dá com a localização do locus fraturado, na identificação da diferença colonial que é potencialidade para a descolonização, para o resgate e reelaboração dos saberes e trajetórias que não foram consideradas e validadas pela lógica do conhecimento eurocêntrico.

Em 1989 o termo “interseccionalidade” foi nomeado pela jurista norte-americana Kimberlé Crenshaw. Apesar da institucionalização deste importante conceito, as análises de intelectuais negras já movimentavam os marcadores de opressão, que relacionados operam de forma mais violenta e excludente com aquelas que vivenciam seus atravessamentos. No Brasil, Lélia Gonzalez elabora um repertório epistêmico não hegemônico, apontando as limitações do campo feminista em consolidação. Sueli Carneiro afirma que “o protagonismo político das mulheres negras tem se constituído em força motriz para determinar mudanças nas concepções e o reposicionamento político feminista no Brasil” (2019, p. 217). Os diagnósticos sociais e políticos produzidos por intelectuais negras fundamentam novos saberes e métodos para a construção de conhecimentos, que não estão articulados somente aos padrões epistêmicos do conhecimento eurocêntrico.

Como Gonzalez, tantas outras intelectuais negras, em diferentes regiões das Américas, fizeram análises interseccionais, como as norte-americanas Angela Davis, bell hooks, Patricia Hill Collins. Collins (2019) apresenta conceitos e características definidores do pensamento feminista

negro, saberes que estão em relação transnacional e interseccional, em decorrência das opressões operadas contra mulheres negras nas diásporas e mulheres não brancas subalternizadas.

As dinâmicas dialéticas entre opressão e ativismo, por exemplo, expostas por Collins (2019), nos permitem localizar as elaborações de saberes de resistência empreendidos por mulheres negras em face às violências exercidas na escravização e na exclusão deliberada após a abolição da escravatura. Em todos os cordéis da coleção Heroínas Negras Brasileiras verificamos as movimentações de resistência das mulheres negras biografadas, que articulam saberes, atividades e ações, em âmbitos individuais ou coletivos, mobilizando resistências. O trecho do cordel sobre Luísa Mahin, abaixo citado, ilustra a proposição de Collins em consonância às escolhas de Jarid Arraes:

Mas Luísa era guerreira
A rebelde sem igual
Fez ainda de sua casa
Como um quartel general
Onde eram planejadas
As revoltas sem igual.
(ARRAES, 2017, p. 91).

Segundo Collins (2019) esses movimentos dialéticos são centrais, porque possibilitam a identificação e a marcação da presença e das elaborações das mulheres negras nos contextos políticos que desafiam suas existências, sejam eles em âmbitos nacionais ou transnacionais. A autora aponta que “enquanto persistir a subordinação das mulheres negras dentro das opressões interseccionais de raça, classe, gênero, sexualidade e nação, o feminismo negro como resposta ativista a essa opressão continuará sendo necessário” (COLLINS, 2019, p. 63). Os saberes de resistência são produções coletivas, que consideram as experiências vividas pelas mulheres negras e seus pontos de vista, sem desconsiderar as especificidades decorrentes da composição heterogênea dessas formações de apoio, troca e suportes. Nos versos acerca da história da líder da independência baiana, Maria Felipa, Arraes pontua as organizações para o enfrentamento:

Junto com a sua gente
Ela então fortificou
As praias de Itaparica
E organizou
O envio de alimentos
Pra quem deles precisou.
(ARRAES, 2017, p. 100).

Além desses mantimentos
Que Felipa garantiu
Ela também foi pra guerra
Como nunca antes se viu
E bastante ativamente
Nos conflitos emergiu.
(ARRAES, 2017, p. 100).

Lélia Gonzalez concebeu a categoria “amefricanidade” (1988) como instrumento de análise histórico-cultural da formação brasileira, e que para além da nossa configuração, também possibilita a compreensão sobre a formação da “América Ladina” (GONZALEZ, 1988), outro dos conceitos cunhados pela intelectual, feminista negra e militante do movimento negro. Gonzalez pontua que “o termo amefricanas/ amefricanos designa toda uma descendência: não só dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como daqueles que chegaram à América muito antes de Colombo” (1988, p. 77). O conceito é urdido na perspectiva da centralidade dos repertórios e das práticas desenvolvidos por mulheres e homens indígenas e negros na formação cultural e histórica brasileira, e que carecem ser expostos e sistematizados.

Atividades, técnicas e saberes de resistência articulados para os enfrentamentos ao sistema colonial e para a sobrevivência, que possibilitaram a manutenção de valores e heranças, elaborados aqui em configurações distintas àquelas encontradas nas regiões da África de onde africanas e africanos foram sequestrados. Como expõe Arraes no cordel sobre Tereza de Benguela, abaixo reproduzido, desconstruir os lugares estereotipados nos permite compreender lutas e resistências:

Nos contaram que escravos
Não lutavam nem tentavam
Conquistar a liberdade
Que eles tanto almejavam,
E por isso que passivos
Os escravos se encontravam.
(ARRAES, 2017, p. 137).

Ô mentira catimboza
Me dá nojo de pensar
Pois o povo negro tinha
Muita força pra juntas
E com grande inteligência
Se uniam pra lutar.
(ARRAES, 2017, p. 137).

A categoria, que é interdisciplinar, é associada à localização do “racismo por denegação” (GONZALEZ, 1988), especificidade do repertório racista ibérico, que opera com forte estrutura

hierárquica de exploração e alienação. Um de seus mecanismos de controle é a ideologia do branqueamento, que produz o desmantelamento identitário e o desejo de embranquecer. Para Gonzalez, a amefricanidade se manifesta já no período da escravização, “ela se manifestava nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre, cuja expressão concreta se encontra nos quilombos” (1988, p. 79). As movimentações empreendidas por mulheres negras, sejam em ações individuais ou arranjos coletivos, se constituem em operações de fortalecimento, de resposta às opressões e de manutenção de saberes e valores, como o exposto por Arraes no cordel sobre Na Agontimé, cujas duas primeiras estrofes seguem abaixo:

No estado do Maranhão
É possível de encontrar
Um templo de tradição
Que já muito ouvi falar
Chamado Casa das Minas
Que nos mostra sua sina
Dessa história preservar.
(ARRAES, 2017, p. 127).

Diz que foi Agontimé
Quem o templo começou
Era ela uma rainha
Que em Daomé reinou
Hoje chamado Benin
Foi na África assim
Que ela se consolidou.
(ARRAES, 2017, p. 127).

Nesse sentido, os cordéis da coleção Heroínas Negras Brasileiras são produções literárias amefricanas, porque abordam e colocam em evidência as biografias de mulheres negras, amefricanas, veiculando representações positivas, fundamentalmente distintas dos estereótipos utilizados na literatura de cordel tradicional. A Améfrica nos permite construir novas interpretações. Assim, as heroínas amefricanas têm papel relevante, visto serem as mulheres negras e indígenas as mais impactadas nas articulações opressoras de gênero, raça, classe, sexo e nação em intersecção. Gonzalez estabelece uma irmandade entre as mulheres negras e indígenas em decorrência das violências e exclusão movimentados na modernidade/colonialidade. Arraes, mulher negra, se posiciona na maioria de seus cordéis, como na estrofe abaixo, sobre Esperança Garcia, que redigiu uma carta denúncia sobre as violências operadas contra mulheres e homens escravizados, em 1770:

Por causa dessas mulheres
Hoje temos liberdade
É por isso que me orgulho
Da minha ancestralidade
Preservar é um prazer
E responsabilidade.
(ARRAES, 2017, p. 62).

Amefricanas ocupam o “lócus fraturado de enunciação”, conceito de Maria Lugones (2014) fundamentado a partir da diferença colonial, o que indica, portanto, posicionamentos na exterioridade do moderno (o que não implica em ser pré-moderno ou não-moderno), na agência de outros saberes, de estruturação de conhecimentos críticos não eurocentrados, situados nos corpos, nos valores e nos saberes elaborados e mantidos na América. As heroínas amefricanas em cordéis, assim reunidas, amplificam conexões temporais, representando as resistências do passado, fortalecendo os agenciamentos do presente e potencializando novos projetos para um outro futuro.

Acionando o conceito proposto por Lugones, situamos todas as heroínas dos cordéis da coleção *Heroínas Negras Brasileiras* no lócus fraturado. Suas produções culturais, saberes de resistência e lutas abolicionistas, políticas, estão localizadas às margens, nas fronteiras, no lugar de enunciação da diferença colonial, manifestações culturais e políticas múltiplas, como destaca Lugones, que deseja “ver a multiplicidade na fratura do lócus: tanto o acionamento da colonialidade de gênero como a resposta de resistência a partir de uma noção subalterna de si, do social, de ente-em-relação, do cosmos, tudo enraizado numa memória povoada.” (LUGONES, 2014.). A estrofe abaixo, retirada do cordel Maria Firmina dos Reis, ilustra o posicionamento da escritora e nos permite localizá-la no lócus fraturado:

Uma forma que encontrou
Pra política exercer
Foi na arte literária
Que ela veio escrever
Contos, livros e poesia
Tudo pronto pra se ler.
(ARRAES, 2017, p. 62).

Elaboradoras de saberes e ações, no lócus fraturado, mobilizando dinâmicas de ativismo e resistência diante das opressões, as amefricanas construíram a história do Brasil. A dimensão coletiva das ações das heroínas resvala na conexão temporal proposta pela cordelista, pelo chamamento das/os leitoras/es para compartilhamentos e novos conhecimentos. As mulheres

negras são tornadas heroínas porque abarcam a resistência do passado e a agência no presente, na representatividade resgatada e ofertada, na resposta às sistemáticas operações de apagamento e no potencial transformador, quando, por exemplo, a biografia de uma dessas heroínas é trabalhada em sala de aula.

Considerações Finais

Os cordéis da coleção Heroínas Negras Brasileiras atendem perspectivas políticas e pedagógicas relativas à promoção de saberes sobre a história do Brasil que estejam relacionados à epistemes não hegemônicas, consoantes, por exemplo, às proposições dos feminismos decoloniais. Ademais, a promoção dos folhetos como instrumentos político-educacionais está em sintonia à função desse gênero literário enquanto tradutor de conteúdos e discursos. A partir de fins do século XIX, com as publicações de enredos europeus e clássicos, efetua-se a tradução das histórias para os contextos e públicos nos quais os folhetos eram disseminados. Nesse sentido, Arraes mantém o uso de elementos tradicionais à literatura de cordel, propondo por meio deles a comunicação de trajetórias das heroínas amefricanas, bem como a problematização acerca das ausências e apagamentos operados em campos como a educação.

Arraes mobiliza o suporte cordel como ferramenta política, evidenciando as práticas de resistência construídas pelas/os sujeitas/os subalternizadas/os, amefricanas/os (GONZALEZ, 1988), narrativas de saberes outros, bem como a construção de novas perspectivas para a produção de saberes não hegemônicos. Ao final do livro *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis*, nas duas edições lançadas pelas editoras Pólen e Seguinte, verificamos uma sessão destinada à confecção de um cordel pelas/os leitoras/es, um convite feito pela cordelista para a apresentação de histórias sobre mulheres negras que tenham significado nas vidas e trajetórias das/os leitoras/es. Há ainda a sugestão de envio do folheto confeccionado para o *e-mail* de Arraes e a indicação da possibilidade de compartilhamento da história nas mídias sociais usando a *hashtag* #HeroínasNegras. O convite para a criação evidencia a preocupação em continuar abordando as histórias sobre as mulheres negras; dar continuidade é também percorrer e contribuir para a configuração política proposta na coleção, de resgate do passado para o fortalecimento do presente e a possibilidade de construção de um futuro com novos saberes, projetos e perspectivas antirracistas, de promoção de equidade e de justiça social.

REFERÊNCIAS

ARRAES, J. *Heroínas Negras Brasileiras: em 15 cordéis*. São Paulo: Polén, 2017.

BASTOS, C. P. de M. Heroínas Negras em 15 cordéis. *Anos Iniciais em Revista*, v. 3. n. 3, s/p., 2019. Disponível em: <https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/anosiniciais/article/view/2237/1533>>. Acesso em: 03 jun. 2022.

BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N; GROSFUGUEL, R. (org). *Descolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

CARNEIRO, S. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Polén, 2019.

COLLINS, P. H. *O pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo, 2019.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan/jun 1988.

LUGONES, Maria. Rumo ao feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.



INÉS DEL ALMA MÍA (2006): A RESSIGNIFICAÇÃO DA MULHER HISTÓRICA NA OBRA DE ISABEL ALLENDE

Andreia Piechontcoski Uribe OPAZO (UNIOESTE)¹

Hugo Eliecer Dorado MENDEZ (UNIOESTE)²

RESUMO: A história e seus personagens foram escritos e idealizados sob uma perspectiva masculina e dominadora. Na contemporaneidade, embora haja estudos que reivindicam a importância de se reescrever a história das mulheres, a fim de ir contra as definições do discurso hegemônico outrora estabelecido como “verdadeiro”, tal como destaca Scott (1992), essa tarefa não é de todo fácil. Ao analisarmos a menção a mulheres na historiografia da América Latina, em especial a chilena, Fernández Darraz (2010) destaca que, por mais que se saiba da presença de mulheres desde a conquista até a independência, poucas são mencionadas nos discursos pedagógicos da história do Chile e, quando mencionadas, essas personagens aparecem em segundo plano, como é o caso de Inés Suárez, espanhola que fez parte da conquista e auxiliou na fundação da cidade de Santiago. Atrelado a isso, a escrita literária de autoria feminina, tal como postulado por Navarro (1995) e Guardía (2013), busca preencher esses silêncios deixados ao longo dos anos tanto no âmbito histórico quanto ficcional, baseando-se nas concepções feministas para recontar a história de mulheres no continente. Nesse sentido, e com base nas concepções de Menton (1993) e Fleck (2007-2017) sobre o novo romance histórico latino-americano e o romance histórico contemporâneo de mediação, respectivamente, buscamos analisar como essas características estão transpassadas para reescrever e questionar a história de Inés no romance histórico *Inés del alma mía* ([2006] 2017), de Isabel Allende.

Palavras-chaves: Romance histórico. Escrita de mulheres. Inés Suárez.

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste/Cascavel-PR. E-mail: a.piechontcoski@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7726-0001>.

² Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste/Cascavel-PR. E-mail: hugodorado@yahoo.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8613-8136>.

ABSTRACT: The story and its characters are written and idealized from a male and dominant perspective. At the present time, there are still studies that claim the importance of rewriting women's histories, to go against the definitions of the hegemonic discourse once established as "true", as Scott (1992) points out, this task is not entirely easy. In analyzing women in Latin American historiography, especially in Chile, Fernández Darraz (2010) highlights that, no matter how much it is said about the presence of women since the conquest of independence, few are mentioned in the pedagogical discourses of the history of Chile and, when said, these characters appear in the background, as is the case of Inés Suárez, a Spaniard who was part of the conquest and helped the foundation of the city of Santiago. Attributed to this, a literary writing of female authorship, as postulated by Navarro (1995) and Guardía (2013), seeks to understand these silences left over two years, both in the historical and fictional spheres, based on feminist conceptions to recount women. history of non-continent women. In this sense and based on the conceptions of Menton (1993) and Fleck (2007-2017) on the new Latin American historical novel and the contemporary historical novel of mediation, respectively, we seek to analyze how characteristic essays are passed to rewrite and question history. Inés's historical romance *Inés del alma mía* ([2006] 2017), by Isabel Allende.

Keywords: Historical novel. Female authorship. Inés Suárez.

Palavras preliminares

Nos últimos anos, pesquisas voltadas a linguagem e a ciências humanas voltaram os olhares para ausência e o silêncio de vozes femininas. Estudos percursores como os de Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, de 1929, e de Simone Beauvoir em *O segundo sexo*, de 1949, orientaram a formação de novos debates no campo da historiografia, que passou a questionar e refletir sobre a ausência das mulheres no discurso histórico hegemônico da cultura ocidental, tal como faz Joan Scott (1992) em *A história das mulheres*.

Tal como a história, a literatura também foi, por muitos séculos, um espaço exclusivo do pensamento masculino e, ao observamos o contexto literário da América Latina, compreendemos que essa literatura era pautada em uma dupla dominação: a patriarcal e a colonizadora. Críticas como Márcia Hoppe Navarro (1995) e Sara Beatriz Guardía (2013) destacam o papel e a importância da escrita de mulheres evidenciando que, desde o início, essa escrita produzida em nosso continente teve a preocupação com a história. A partir de 1980, é possível observar um aumento significativo de obras de autoria feminina com a proposta de reescrita da história de mulheres por meio de uma ótica feminista, por meio do subgênero romance histórico.

Assim, amparado nos estudos de Seymour Menton (1993) e Gilmei Fracisco Fleck (2007) a respeito do novo romance histórico latino-americano e do romance histórico de mediação, respectivamente, buscamos analisar como essas características se apresentam no romance *Inés*

del alma mía ([2006] 2017), Isabel Allende, para recontar a história de Inés Suárez, conquistadora de Chile.

Silêncios na história e na literatura

A tradição histórica se desenvolveu visando a construção de um passado sem falhas e sem vazios, exaltando o lado dos vencedores e apoiando-se em um modelo positivista em busca de uma verdade única. Ao abordar sobre a construção do discurso histórico da América, Amanda Maria Elsner Matheus, Gilmei Francisco Fleck e Tatiane Cristina Becher (2021) enunciam que esse abrangeu tanto grandes heróis quanto de grandes feitos desde o “descobrimento” até o período das independências. Contudo, observou-se um ocultamento das figuras femininas presentes nessas histórias, sendo esse espaço discursivo constituído “por uma parcela de homens letrados, muitas vezes a serviço dos monarcas das metrópoles colonizadoras.” (MATHEUS; FLECK; BECHER, 2021, p. 245).

Nesse sentido, os pesquisadores ainda agregam que os nomes femininos mencionados seriam apenas os de mulheres que seriam consideradas vitais aos registros oficiais, como o caso da rainha Isabel, da Espanha. Ao analisar a menção de mulheres ao longo da história do Chile, Patricia Cerda Pincheira (1989) analisou que se possuem poucas informações exatas a respeito do número de mulheres presentes no processo de conquista e o início da Guerra de Arauco, entre os séculos XVI e XVII. A autora enuncia que é de conhecimento comum, transmitido pela tradição oral, que algumas mulheres que participaram ativamente desse período, seja na construção de cidades seja nas batalhas entre espanhóis e mapuches, eram vindas da Espanha para acompanhar seus esposos soldados ou escravas trazidas do Peru ou raptadas na própria Araucânia. Entretanto, ao retomar os textos e crônicas oficiais desse período, essas mulheres são invisibilizadas, tendo suas histórias silenciadas.

Ao analisar a presença de mulheres no discurso pedagógico sobre a história do país em materiais didáticos distribuídos nas escolas chilenas em 2009, a pesquisadora María Cecilia Fernández Darraz (2010) analisa que um nome que aparece com maior frequência é o da espanhola Inés Suárez (ou Inés de Suárez), que participou da conquista e fundação da cidade de Santiago. Não obstante, a autora analisa que, na maioria das vezes, as menções a Inés se situam em um segundo plano, sendo a personagem retomada apenas pelo episódio de decapitação de

seis caciques mapuches durante ao ataque de Michimalongo a Santiago, em 11 de setembro de 1541, ou de forma passiva, sendo apontada apenas como “acompanhante” do conquistador Pedro de Valdivia. Ademais, a autora aponta que

*En este ejemplo, única ocasión en que el texto representa a Suárez como fuerza dinámica, el enunciado se ubica en una nota al margen y no en el cuerpo central del discurso donde se relata el episodio. En estos casos le corresponde al lector/a inferir cuál fue su participación en el proceso global de la conquista de Chile y la importancia de sus acciones.*³ (FERNÁNDEZ DARRAZ, 2010, p. 92).

Dessa forma, é possível observar que além da figura de Suárez ser vista de forma passiva, os materiais didáticos a situam apenas como um anexo ao discurso central. Portanto, ao não contextualizar suas ações e sua importância no processo da conquista, essa invisibilidade das mulheres na história não é solucionada apenas com algumas menções localizadas a margem do texto. Compreendemos, tal como analisa Carmen Rivero (2021) que tudo o que hoje sabemos sobre Inés Suárez oriundo dos livros de história são heranças de crônicas escritas por homens que participaram da conquista, tal como mencionado anteriormente por Matheus, Fleck e Becher (2021). A pesquisadora resgata os textos dos cronistas Jerónimo de Vivar e Alonso de Góngora Marmolejo para explicar que esses *“solo se refiere a ella de forma escueta y peyorativa, sin mencionar siquiera su nombre, como la amancebada española de Pedro de Valdivia.”*⁴ (RIVERO, p. 946). Assim, ao apoiar-se apenas nesses escritos, os textos históricos seguem invisibilizando a participação de mulheres nesses processos, sendo assim, há a necessidade de buscar a reescrita dessas figuras.

Como destacado por Gilmei Francisco Fleck (2007), a concepção de história sob as características do modelo positivista passou por uma crise, o que ocasionou a busca pela reestruturação do discurso historiográfico a partir da década de 1970, surgindo, assim, distintos movimentos em prol de uma reescrita da história. Entre esses movimentos de reescrita, podemos citar os estudos de Joan Scott (1992) a respeito da história das mulheres. A fim de reescrever uma história que refletisse a participação das mulheres, bem como de explicar as opressões

³ Tradução nossa: Neste exemplo, a única ocasião em que o texto representa a Suárez como força dinâmica, o enunciado se localiza em uma nota a margem e não no corpo central do discurso onde se relata o episódio. Nestes casos corresponde ao leitor/a inferir qual foi sua participação no processo global da conquista de Chile e a importância de suas ações.

⁴ Tradução nossa: só se referem a ela de forma concisa e pejorativa, sem mencionar sequer seu nome, como a concubina espanhola de Pedro de Valdivia.

sofridas por elas, essa reescrita se alinha com os estudos feministas. Em um primeiro momento, segundo Scott (1992), os novos estudos sobre a história das mulheres passam a utilizar como base teórica os textos percursores de Virginia Woolf e Simone Beauvoir.

Embora houvesse essa necessidade e tentativas de reescrita da desse discurso por parte de alguns historiadores, essa tarefa não era algo fácil ou simplista. Pensando na história das mulheres, Scott (1992, s/p) destaca que essa trajetória não ocorreria de forma linear e/ou direta, uma vez que houve, e ainda há, uma “incômoda ambiguidade inerente ao projeto da história das mulheres, pois ela é ao mesmo tempo um suplemento inócuo à história estabelecida e um deslocamento radical dessa história.”. Em outras palavras, essa reescrita do discurso histórico seria vista como um anexo ao discurso hegemônico, que não se alteraria e, ao mesmo tempo, seria um deslocamento de perspectiva que leva a questionar o discurso que outrora fora estabelecido como uma verdade universal.

A partir dessas possibilidades de reajustes no campo da história, Fleck (2007) aponta que que os diálogos entre história e literatura passam a ser admitidos, evidenciando os estudos de Jacques Le Goff. Ao recorrermos a Le Goff (1992), identificamos que o autor, ao apresentar várias definições para a palavra “história”, afirma que o termo poderá atribuir seu sentido ao de “narração”, destacando que

Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na “realidade histórica” ou puramente imaginária – pode ser uma narração histórica ou uma fábula. [...] Temos, porém, de viver e pensar com este duplo ou triplo sentido de história. Lutar contra as confusões grosseiras e mistificadoras entre os diferentes significados, não confundir ciência com história e filosofia com história. (LE GOFF, 1992, p. 18-19).

Assim, ao compreendermos este conceito de história como um ato narrativo, percebemos que há uma linha tênue entre o que seria definido como história e o que seria definido como ficção, tal como é discutido por Fleck (2007) amparado na teoria de Peter Burke. Nesse sentido, segundo explica Adriana Aparecida de Figueiredo (2003, p. 42), a literatura possuiria uma liberdade maior de abordar aspectos subjetivos referentes a um determinado período histórico, uma vez que ela se utiliza de anacronias “que podem ser deslocadas sem nenhum problema, desde que preserve a verossimilhança da obra ou criem outros tipos especiais de verossimilhança.” Associando os diálogos entre história e ficção com a reescrita da história das mulheres, as críticas literárias Márcia Hoppe Navarro (1995) e Sara Beatriz Guardía (2013) apontam que a literatura escrita por mulheres na América Latina sempre teve uma preocupação

com questões relacionadas a história. Segundo Guardía (2013, p. 16), a função da literatura escrita por mulheres seria propor uma reescrita do passado “a partir da revisão de conceitos e métodos existentes para substituí-los por uma nova maneira feminina de abordar o pensamento crítico com uma orientação que permita conhecer e compreender esse outro lado da história surgido da outra margem.”.

Com esse intuito, Navarro (1995) aponta que a partir da década de 1980 as produções realizadas por mulheres na América Latina passam a reavaliar o passado sob uma ótica feminista, amparadas inicialmente, também, nos estudos de Woolf e Beauvoir, permitindo assim uma avaliação de padrões comportamentais na sociedade. Entre essas produções literárias realizadas por mulheres a partir do período descrito pela autora, muitas estão localizadas pela crítica literária como pertencentes ao subgênero romance histórico.

Assim, conforme aponta Melvy Portocarrero (2010), visando essa ausência de referências sobre Inés Suárez ao longo do discurso histórico e a forma pejorativa como ela é descrita na maior parte das menções, conforme apontado anteriormente, a escritora chilena Isabel Allende publica, em 2006, o romance intitulado *Inés del alma mía* (2017). Nesse romance, a trajetória de Suárez é enunciada por uma voz autodiegética, correspondendo a própria Inés, que passa a escrever uma crônica com base em suas memórias desde sua terra natal, Plasencia, Espanha, até os anos inicial da Guerra de Arauco.

Segundo apontado por Marilene Canello (2009), o romance de Allende (2017) possui um caráter didático e pedagógico, principalmente devido aos elementos paratextuais presentes na obra, como ilustrações, advertências, agradecimentos e referências que, embora não façam parte do foco narrativo da obra, auxiliam o leitor a situar-se na história e contribuem para o melhor entendimento do texto. Nesse sentido, buscamos analisar quais elementos característicos do romance histórico são utilizados para reconstruir a história de Inés Suárez, bem como quais características da escrita de autoria de mulheres são aplicadas a este subgênero e que são refletidas na obra de Allende.

Aspectos do romance histórico de mediação em *Inés del alma mía* (2006)

Ao compreendermos a trajetória do romance histórico na América Latina conseguimos compreender quais foram as alterações sofridas nesse subgênero e como os escritores latino-

americanos foram adaptando-as as suas obras. Nesse sentido, os estudos apontados por Fleck (2007) indicam que as produções situadas como romance histórico na América Latina se manifestam, na contemporaneidade, em três tendências principais: a) romance histórico tradicional; b) novo romance histórico e metaficção historiográfica; c) romance histórico de mediação.

A respeito da última tendência, Fleck (2007, p. 162) analisa que essa seria “a manifestação de tentativas de conciliação entre as modalidades antecedentes.”, ou seja, ela apresentaria tanto algumas características do romance histórico tradicional quanto do novo romance histórico e da metaficção historiográfica. Além disso, o teórico destaca que

Em sua elaboração não se abandonam os processos que constituem as características essenciais do novo romance histórico latino-americano, por exemplo, o emprego de estratégias como a paródia e toda a “sinfonia bakhtiniana”, descrita por Menton (1993), além de algumas das questões fundamentais da metaficção historiográfica; porém o texto volta a ser mais linear, já que o emprego das estratégias que constituem os modelos mais experimentalistas passa a ser mais moderado. (FLECK, 2007, p. 162).

Com base na definição do romance histórico de mediação realizada por Fleck (2007), podemos observar em *Inés del alma mía* (2017) uma narrativa que dialoga tanto com alguns elementos do romance histórico tradicional quanto do novo romance histórico e da metaficção historiográfica, podendo ser considerado um romance histórico de mediação. O primeiro aspecto que podemos analisar para classificar essa obra como um romance histórico de mediação é com a relação à linguagem, logo no início da obra há uma nota de advertência da autora sobre quem foi Inés Suárez, ao final, a autora ainda explica que “*me he tomado la libertad de modernizar el castellano del siglo XVI para evitar el pánico entre mis posibles lectores*”⁵ (ALLENDE, 2017, p. 5). Ao adentrar a narrativa, percebemos a presença de algumas palavras em língua quéchua mapudungun, que são prontamente explicadas pela narradora. Para Fleck (2007), esse experimentalismo moderado tornaria a leitura acessível a um leitor comum, atrelado a isso, para Canello (2009) essa preocupação da autora com uma linguagem acessível poderia ser considerada uma característica da literatura de massa.

⁵ Tradução por Ernani Ssó: “tomei a liberdade de modernizar o espanhol do século XVI para evitar o pânico entre meus possíveis leitores.” (ALLENDE, 2008, p. 5).

Não obstante, a linguagem acessível utilizada pela autora não seria o suficiente para classificar *Inés del alma mía* (2017) como um romance histórico de mediação. Para tanto, buscamos também compreender algumas características do modelo tradicional de romance histórico e do novo romance histórico, apontadas nos estudos de Menton (1993) e Fleck (2007), e em que partes do romance de Allende essas características se manifestam.

Tal como apresentado por Menton (1993), os autores do romance histórico tradicional, em sua grande parte, possuíam como finalidade contribuir para a criação de uma consciência nacional na qual houvesse familiaridade entre os leitores de seu tempo com os personagens do passado. Em seus estudos, sob uma perspectiva didática, Fleck (2007, p. 150-151), baseado nos estudos de Alexis Márquez Rodríguez (1991), elenca as quatro características do modelo tradicional, que seriam: a) um “pano de fundo” ambientado em um período histórico que aconteceu e que seja distante do tempo do escritor, contendo também figuras históricas conhecidas e que os nomes o nome dessas figuras sejam mantidas no discurso; b) haveria uma trama ficcional ambientada no período histórico e que os valores e ideologias desse período deveriam ser mantidos; c) uma história de amor ficcional e problemática que estaria inserida em primeiro plano; e d) o ficcional deveria ser o essencial, assim, os personagens principais seriam ficcionalizados.

Desses elementos indicados por Fleck (2007), em *Inés del alma mía* (2017) podemos observar que o enunciado se compõe em cima do período da conquista do Chile, contudo, a narrativa de Inés inicia-se a partir do ano de 1500 a 1537 ainda em Plasencia, Espanha, até a sua chegada ao “Novo mundo” em busca de seu marido. A narrativa passa a focar na conquista a partir do segundo capítulo, em que começa a narrar as façanhas de Pedro de Valdivia nas América e seu encontro com ele no Peru, levando-os a viagem até o Chile em janeiro de 1540.

Com relação ao nome dos personagens, essa característica também se mantém, uma vez que são citados vários governantes, capitães e soldados espanhóis, como Francisco e Hernando Pizarro, Fracisco de Aguirre, Rodrigo de Quiroga, Sancho De la Hoz, bem como caciques e guerreiros incas e mapuches como Atahualpa, Michimalonko e Lautaro, personagens históricos que se localizam em segundo plano. Também, entre essas características estruturais, há a presença de uma história de amor em primeiro plano, contudo, essa história, assim como o restante da narrativa não se passa no nível ficcional, pois corresponde ao romance vivido por

Inés e Pedro de Valdivia, personagens históricos que em *Inés de alma mía* (2017) se configuram como personagens principais.

Destacamos a reprodução mimética do passado histórico com a difícil compreensão entre verdade histórica e realidade quando a voz enunciativa do discurso narra a partida dos espanhóis do Peru para o Chile. Segundo apresentado pelo historiador Gonzalo Vial (2009), os documentos referentes ao século XVI apresentam que Inés Suárez foi a única mulher a formar parte de uma comitiva de onze soldados espanhóis e mais ou menos mil índios peruanos. Ao narrar a saída da comitiva e o início da viagem para o Chile, a voz enunciativa do discurso descreve que seguia acompanhada de outras duas mulheres: Catalina, sua criada, e Cecília, a princesa inca que partiu junto a comitiva grávida de Juan Gómez, um soldado espanhol. Ao descrever sobre os mil *yanacunas* – indígenas peruanos – que formavam parte da comitiva, a voz enunciativa alega que

*Eran en su mayoría hombres jóvenes, además de algunas abnegadas esposas dispuestas a seguirlos aun sabiendo que no volverían a ver a sus hijos, que quedaban en el Cuzco. Por supuesto, iban también las mancebas de los soldados, cuyo número aumentó durante el viaje con las muchachas cautivas de las aldeas arrasadas.*⁶ (ALLENDE, 2017, p. 88).

Refletindo a respeito do romance histórico escrito por mulheres que discorrem sobre mulheres, Matheus, Fleck e Becher (2021, p. 245) destacam que uma das funções seria a busca por explicar e retificar “as omissões históricas em relação à atuação ao longo dos tempos.”. Dessa forma, a voz enunciativa de *Inés del alma mía* (2017), ao abordar sobre um fato histórico acaba ficcionalizando a participação das mulheres, ressaltando um dos objetivos da escrita de autoria de mulheres, não trazendo à tona apenas o silêncio da história sobre Inés Suarez, mas, também, de outras mulheres que possivelmente se fizeram presentes na conquista de Chile, levando ao leitor a se questionar sobre o que está presente no texto histórico e o que poderia ter sido real.

Entre as demais características, é visível que a grande maioria dos personagens presentes em *Inés del alma mía* (2017) são personagens históricos que foram ficcionalizados, em seus estudos. A respeito de Catalina e Cecilia, Rivero (2021) destaca que são personagens que a

⁶ Tradução de Ernani Ssó: Eram em sua maioria homens jovens, além de algumas abnegadas esposas dispostas a segui-los, mesmo sabendo que não voltariam a ver seus filhos, que ficavam em Cuzco. Claro, também iam as amantes dos soldados, cujo número aumentou durante a viagem com as moças capturadas nas aldeias arrasadas. (ALLENDE, 2008, p. 119-120).

historiografia não menciona, contudo elas formam parte da tradição oral a respeito do período da conquista. Ademais, Portocarrero (2010) afirma que é por meio dessas duas personagens que Allende resgata e representa outras mulheres que foram apagadas pela história e que teriam importantes funções: Catalina, por auxiliar Inés na criação de animais que alimentariam a população de Santiago durante o período de guerras e por cuidar dos feridos; e Cecilia por dar à luz ao primeiro chileno.

Destacamos, entretanto, ao analisar a obra que essas não eram as únicas funções dessas duas personagens, uma vez que elas contribuem para que a voz enunciativa realize a distorção da história, muitas vezes, apresentando informações paralelas obtidas tanto por Catalina quanto por Cecilia em suas redes de informações. Um exemplo disso é observado ao final ao narrar sobre a batalha entre os espanhóis e o exército de Lautaro em 1553. Em um primeiro momento, a voz enunciativa não menciona a respeito de como ocorreu a morte de Pedro de Valdivia, enunciando apenas que seu corpo foi procurado entre cadáveres, porém não havia sido encontrado. Logo na sequência, a voz enunciativa alega que *“Llevo varios días evitando el momento de relatar el fin de Pedro de Valdivia.”* (ALLENDE, 2017, p. 229) e, finalmente, a voz esclarece que há versões da mesma narrativa que seriam menos duras, mas a verdade a qual ela acreditava sobre a morte de Pedro fora obtida por Cecilia com uma mapuche que presenciou a execução do governador. Assim, a voz enunciativa acaba distorcendo a história utilizando aspectos da exageração do discurso oral, possibilitando, novamente, uma reinterpretação da história e a possibilidade de visualizar a importância das mulheres como informantes ao longo desse período da conquista.

Ainda nesse relato a respeito da morte de Pedro de Valdivia, observamos um dos conceitos bakhtiniano, a carnavalização. Tal como apontado por Vial (2009), o discurso histórico apresenta a morte de Pedro apenas alegando que ele foi executado durante a batalha contra as tropas de Lautaro. Em *Inés del alma mía* (2017), ao enunciar a versão da mapuches trazida por Cecilia, a voz enunciativa descreve o fim de Pedro da seguinte forma

A una orden del ñidoaltoqui los mapuches, enardecidos, desfilaron ante Pedro de Valdivia con afiladas conchas de almeja, sacándole bocados del cuerpo. Hicieron un fuego y con las mismas conchas le arrancaron los músculos de los brazos y las piernas, los asaron y se los comieron delante de él. Esta macabra orgía duró tres noches y dos días, sin que la madre Muerte socorriese al infeliz cautivo. Por fin, al amanecer del tercer día, al ver

⁷ Tradução de Ernani Ssó: Há vários dias venho evitando o momento de falar do fim de Pedro de Valdivia. (ALLENDE, 2008, p. 315).

*Lautaro que Valdivia se moría, le vertió oro derretido en la boca, para que se hartase del metal que tanto le gustaba y tanto sufrimiento causaba a los indios en las minas.*⁸ (ALLENDE, 2017, p. 231).

Nesta versão, o herói da conquista Pedro de Valdivia é deslocado e visto como um mero prisioneiro torturado, bem como o ouro, o metal pelo qual europeus cruzaram o Atlântico atrás, guerrearam, aprisionaram e escravizaram para conseguir, é aquilo que será utilizado para torturar e provocará a morte final de Pedro.

Além desses elementos, também observamos a presença da metaficção, quando Inés interrompe a narrativa para explicar alguns momentos a filha, Isabel de Quiroga, que ao que consta estaria escrevendo a crônica por sua mãe, uma vez que ela já não teria forças físicas para continuar. Também, há a presença de intertextualidade, de forma explícita, com o poema épico *Araucana*, de Alonso de Ercilla, ao citá-lo, a voz enunciativa o critica, evidenciando que “*Me asombra el poder de esos versos de Alonso, que inventan la Historia, desafían y vencen al olvido.*”⁹ (ALLENDE, 2017, p. 73).

Ao citar como os versos de Ercilla terão mais validade que o seu relato, a voz enunciativa exprime a condição para que uma mulher tenha sua história relatada e contada, dialogando assim com as necessidades e os desafios que tanto historiadoras quanto escritoras mulheres possuem ao buscarem por retratar mulheres que foram silenciadas ao longo dos anos. Contudo, embora essa consciência do pensamento feminista seja representado pela voz enunciativa do discurso, há fragmentos do texto em que Inés reproduz pensamentos e ideologias propícias de uma mulher de seu tempo e de sua classe social. Ao referir-se aos povos mapuches, a voz enunciativa do discurso enuncia em várias passagens que possui admiração por esses povos, contudo, como uma mulher espanhola e defensora da conquista, em algumas passagens ela critica aos mapuches e, como apresenta o discurso histórico, defende o ataque a cidade de Santiago, degolando a cabeça de alguns caciques.

⁸ Tradução de Ernani Ssó: A uma ordem do *ñidoitoqui* os mapuches, excitados, desfilaram diante de Pedro de Valdivia com afiadas conchas de amêijoas, tirando-lhe pedaços do corpo. Fizeram um fogo e com as mesmas conchas lhe arrancaram os músculos dos braços e das pernas, assaram-nos e os comeram diante dele. Esta orgia macabra durou três noites e dois dias, sem que a mãe Morte socorresse o infeliz cativo. Por fim Lautaro, ao ver, no amanhecer do terceiro dia, que Valdivia morria, lhe derramou ouro derretido na boca, para que se fartasse do metal que tanto gostava e que tanto sofrimento causava aos índios nas minas. (ALLENDE, 2008, p. 317).

⁹ Tradução por Ernani Ssó: Espanta-me o poder desses versos de Alonso, que inventam a História, desafiam e vencem o esquecimento. (ALLENDE, 2017, p. 73).

Portanto, ao analisarmos esses pontos ideológicos presente na construção da narrativa de Inés, percebemos que há ora a personagem dialoga com concepções feministas, propícias do século XX e século XXI, contudo, há marcas de verossimilhança com as ideologias do século XVI que localizam Inés como uma mulher espanhola e conquistadora. Assim, o que interpretamos aqui é que não há a intenção do romance histórico de localizá-la nem como uma heroína que conta a história de mulheres e nem como a vilã que lutou contra os mapuches, mas como uma mulher que teve uma participação ativa nesse processo de conquista e que, diferente de seus companheiros homens, foi deixada de lado pelo discurso histórico.

Considerações finais

Embora muitas conquistas foram obtidas ao longo dos anos, a luta discursiva das mulheres por se fazerem presentes, seja no espaço historiográfico, seja no ficcional, ainda é presente. Nesse sentido, ao buscarem reconstruir a história de personagens mulheres do passado por meio do subgênero romance histórico, as escritoras latino-americanas estariam em busca de responder a esses silêncios deixados pelo discurso histórico hegemônico.

Ao misturas características do romance histórico tradicional com o novo romance histórico, Isabel Allende proporciona uma obra que vai de encontro aquilo que Fleck (2007) aponta como romance histórico de mediação para recontar a história de Inés Suárez, conquistadora espanhola que, tal como apontado por Fernández Darraz (2010) e por Rivero (2021), teve sua história deixada a margem do discurso central e, quando mencionada, apenas aparece de forma secundária ou descrita apenas como a amante do conquistador.

Portanto, neste estudo, analisamos como as características tradicionais e novas são utilizadas no romance histórico *Inés del alma mía* (2017), seguindo as teorias estabelecidas por Menton (1993) e Fleck (2007) para poder reescrever a história dessa e de demais mulheres como figuras ativas na conquista de Chile. Ao mesclar ideologias pós-modernas com as do século XVI para a construção da personagem Inés, interpretamos que a finalidade do romance histórico de Allende (2017) não seria destacá-la nem como heroína e nem como vilã da conquista, mas, sim, como uma figura ativa durante esse processo.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, Isabel. *Inés da minha alma*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

ALLENDE, Isabel. *Inés de alma mía*. Barcelona: Debolsillo, 2017.

CANELLO, Marilene. Da história a ficção Inés del alma mía (2006): narrativa de conquistas históricas e pessoais. *Revista de Literatura, História e Memória*: Cascavel, v. 5, n. 5, 2009, p. 107-117. Disponível em: < <https://erevista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/2105>>. Acesso em: 29 set. 2021.

FERNÁNDEZ DARRAZ, María Cecilia. Las mujeres en el discurso pedagógico de la historia. Exclusiones, silencios y olvidos. *Revista Universum*: Talca, v. 1, n. 25, 2010, p. 84-99. Disponível em:< <https://www.researchgate.net/publication/250374415>>. Acesso em> 03 out. 2021.

FLECK, Gilmei Francisco. A conquista do 'entre-lugar': a trajetória do romance histórico na América. *Gragoatá*: Niterói, n. 23, 2007, p.149-167. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33183>>. Acesso em: 29 set. 2021.

GUARDÍA, Sara Beatriz. Literatura e escrita feminina na América Latina. *Anuário de Literatura*: Florianópolis, n. 1, 2013, p. 15-44. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18nesp1p15>>. Acesso em 8 jul. 2021.

HERNANDES, Luciana Carneiro. *Tecidos e tessituras*: representação do feminino em María Rosa Lojo, 2017. 205 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150073?locale-attribute=es>>. Acesso em: 01 out. 2021.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

MATHEUS, Amanda Maria Elsner; FLECK, Gilmei Francisco; BECHER, Tatiane Cristina. Narrativas de mulheres sobre o passado da América: da exclusão histórica ao protagonismo ficcional. *Escritas do Tempo*: Marabá, v. 3, n. 8, 2021. p. 244-262. Disponível em: < <https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/escritasdotempo/article/view/1633>>. Acesso em: 15 set. 2021.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio*: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora UFRS, 1995, p. 14-35.

PORTOCARRERO, Melvy. Inés Suárez: la conquistadora de Chile, una mujer que rompe con las barreras de género. *Letras femeninas*: Lincoln, v. 36, n. 2, 2010. p. 229-236. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/23022111>>. Acesso em: 18 out. 2021.

RIVERO, Carmen. Inés Suárez, conquistadora de Chile: Isabel Allende y la reescritura femenina de la Historia. *Hipogrifo*: Nova York, n.1, v. 19, 2021. p. 945-957. Disponível em:

<<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/882>>. Acesso em: 05 out. 2021.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter: *A Escrita a história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

VIAL, Gonzalo. *Chile cinco siglos de historia: desde los primeros prehispánicos hasta el año 2006*. Vol.1. Santiago de Chile: Zig-zag, 2009.



II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CRÍTICA FEMINISTA E AUTORIA FEMININA

Diversidade, Feminismos e Femininos Plurais

Evento online

26 a 28 de out. 2022.



LA MAREA VERDE: PERFORMANCE E FICÇÃO CONTEMPORÂNEAS ARGENTINAS

Caroline Kirsch PFEIFER (Universidad Nacional de La Plata/Universidad de San Andrés)¹

RESUMO: Nos últimos 10 anos, a Argentina tem sido palco de diversas manifestações estéticas-literárias que evidenciam as diferentes formas de opressões e de violências radicadas nos corpos das mulheres e identidades LGBTQI+. Nesse contexto, o mercado editorial do país, a partir da grande repercussão desses movimentos e da Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y gratuito (CNA) e do movimento de NI UNA A MENOS (NUM), propõe uma mudança editorial colocando o foco na escrita das mulheres e evidenciando que a literatura não é um objeto estético passivo e faz parte da história e das subjetividades. Dessa maneira, esta proposta visa analisar os contos “Basura para las gallinas” (2018), de Claudia Piñeiro e “Conservas” (2015), de Samanta Schweblin onde o tema do aborto é apresentado de forma performática demonstrando que a literatura pode ser uma ferramenta de luta contra as violências aos corpos das mulheres.

Palavras-chaves: Ativismo literário; Movimentos Feministas; Discurso Literário; Violência de gênero.

ABSTRACT: In the last 10 years, Argentina have been the scene for various aesthetical-literary movements that highlight the different forms of oppression and violence present in women's bodies and LGBTQI+ identities. On this context, the publishing market in the country, based on the great repercussion from these movements, from the Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y gratuito (CNA) and from the NI UNA A MENOS (NUM) movement propose an editorial change focusing on women productions and showing that literature is not an aesthetic passive object and is part of history and subjectivities. In this way, this proposal aims to analyse the following short stories: Claudia Piñeiro's “Basura para las gallinas” (2018) and Samanta Schweblin's “Conservas” (2015), where the abortion discussion is presented in a performative way, showing that literature can be a protest tool against women bodies violences.

Keywords: Literary Activism; Feminist Movements; Literary Speech; Gender Violence.

¹ Doutoranda em Literatura Latinoamerica y Crítica Cultural (Udesa, Argentina), Professora de Literatura (UNLP, Argentina). Vozes, corpos e performances nas Literaturas Argentina e Brasileira. E-mail: carolpfeifer@gmail.com.

Introdução

A literatura é um modo de reflexão da realidade. As ficções ilustram de maneira simbólica as práticas sociais, as relações, as opressões e as violências, e através do texto literário é possível recuperar histórias e proporcionar outros significados. Para Antonio Candido (2011), a literatura tem um papel humanizador, transformador e torna os seres humanos mais compreensivos em relação a si mesmos e aos outros. Candido (2011) acredita que pensar a relação entre a literatura e os direitos humanos nos proporciona uma análise e uma visão mais universal. Sendo relevante explorar a literatura, não só no seu potencial estético, mas também como um meio de expressão de direitos fundamentais de todos e todas. A partir desse ponto de vista, percebemos que a literatura produzida e escrita por mulheres na Argentina nos últimos 10 anos procura criar uma ficção problemática que se relaciona com temáticas cotidianas e pautas vigentes dos direitos humanos, das políticas públicas e dos movimentos sociais e feministas, como é o caso da violência de gênero, das denúncias às diversas formas de opressão, das desigualdades e da interrupção voluntária da gravidez.

Este artigo propõe uma análise teórica-crítica sobre a performance do aborto em dois contos: “Basura para las gallinas” (2018), de Claudia Piñeiro e “Conservas” (2015), de Samanta Schweblin. A partir de uma análise interpretativa buscaremos compreender como nessas narrativas a representação do aborto ilustra uma problemática sociocultural e política e procura, de uma forma simbólica e performática, visibilizar o tema e promover os valores humanistas e direitos que visam a proteção e a autonomia das mulheres sobre o seu próprio corpo.

***La marea verde*²: pensar no aborto como um direito social**

De acordo com a Organização Mundial de Saúde, a Comissão Interamericana dos Direitos Humanos, a Corte Europeia de Direitos Humanos Anistia Internacional e o Comitê da ONU entre outros, o aborto é legal quando a vida ou saúde da mãe corre perigo, ou quando a gravidez é produto de violação. O não cumprimento delas é um ato de tortura e violação dos direitos humanos básico das mulheres.

² *La marea verde* foi o término utilizado para a união dos movimentos sociais e feministas que solicitavam a Despenalização e Legalização do aborto na Argentina durante os últimos 05 anos.

Na Argentina, o aborto estava previsto como crime³ no Código Penal⁴ desde 1921, salvo às exceções mencionadas pela OMS e DH. Por exemplo em 2005⁵, a *Amnistia Internacional* estimou que no país ocorreram aproximadamente 450⁶ mil abortos clandestinos.

Segundo a REDAAS (*Rede de Acesso al Aborto Seguro*)⁷, 15% das mortes durante a gravidez, oficialmente registradas, são relacionadas com abortos clandestinos o que nos leva a acreditar que a cifra pode ser muito maior em casos não registrados. As principais causas desta medição são as complicações geradas pelos abortos clandestinos e inseguros e o número de mulheres que chegavam em situações precárias nos hospitais públicos do país, derivadas de más práticas.

Em 2005, através de um trabalho de articulação dos movimentos feministas e movimentos das mulheres criou-se a *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y gratuito*. Esta campanha previa promover a conscientização da interrupção voluntária da gravidez como um direito humano de toda mulher e/ou outras identidades com capacidade de gestação. A legalização e despenalização do aborto é uma questão de saúde pública, de justiça social e de direitos humanos, e, portanto, deveria ser colocada como pauta para discussão no país.

Durante os anos desta *Campaña* foi elaborado e discutido um projeto de lei que contemplava a interrupção voluntaria da gravidez até a 14ª semana de gestação, sem limites em caso de abuso sexual e/ou perigo para a mulher. Ao despenalizar o aborto é esperado que o sistema de saúde público possa garantir a prática de maneira segura, e que as mulheres e os/as profissionais de saúde não sejam penalizados por este procedimento. Além da questão da despenalização, a *Campaña* também exigia o cumprimento da *Ley de Educación Integral (ESI)*⁸

³ A Argentina legalizou o aborto no dia 29 de dezembro de 2020. O Senado aprovou a lei que prevê a interrupção voluntaria da gravidez até a semana 14.

⁴Disponível em: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/1500019999/16546/norma.htm#:~:text=para%20el%20aborto.-,Art.,fuere%20notorio%20o%20le%20constare>

⁵ Ano importante como referência para o início da *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y gratuito* (CNA).

⁶ Informe apresentado pela **ONG Amnistía Internacional**. Disponível em: <https://amnistia.org.ar/wp-content/uploads/delightful-downloads/2016/09/Medici%C3%B3n-de-abortos-Clandestinos.pdf>

⁷ Disponível em: <http://www.redaas.org.ar/archivos-actividades/187-El%20aborto%20en%20cifras,%202020%20-%20MR%20y%20SM%20-%20REDAAS.pdf>

⁸ A Lei 26.150, *Ley de Educación Integral*, foi sancionada em 04 de outubro de 2006 e estabelece o direito a todos e todas os/as estudantes de receber conteúdos de educação sexual de maneira integral nas escolas, desde o nível inicial até a formação técnica.

que havia sido sancionada desde 2006, mas que não havia sido implementada na sua totalidade nas escolas públicas do país.

A união dos dois projetos gerou divergências e discursos contrários. Não entraremos nas discussões e questões neste trabalho, mas ressaltamos que os debates geraram muita controvérsia e polos opostos em relação ao aborto e a promoção de ESI nas escolas. Assim, gerou-se dois contrários: *la marea verde* se posicionou como “abortera” e exigia o cumprimento da ESI em todas as escolas e a *celeste* como *pró-vida* e que rechaçava a ESI e estava vinculada com grupos religiosos.

Dentro da *marea verde*, as ativistas dos Direitos Humanos defendiam a interrupção voluntária como um direito das mulheres de decidirem sobre os seus corpos, sobre as suas vidas de maneira autônoma e responsável, mas isso somente seria possível exigindo do Estado programas e políticas públicas que visibilizassem os direitos sexuais e reprodutivos e um aborto em condições legais, segura e gratuita.

Segundo Sutton e Borland (2017), o direito ao aborto é uma demanda democrática e de direitos humanos que estava em dívida no país. A Argentina viveu um estado ditatorial que oprimiu, censurou, torturou e assassinou massivamente os seus cidadãos, e assim a despenalização do aborto ficou esquecida nas pautas dos direitos humanos, já que a preocupação colocou foco nas desapareções durante a última Ditadura Civil Militar Argentina. Para a antropóloga argentina Rita Segato (2018), mesmo com a proibição da lei do aborto e tida como crime isso nunca evitou a abolição dessa prática e “[...]expresa ese poder de dominio y captura sobre cuerpos de las mujeres” (SEGATO, 2014, p. 6).

Em 2015, existia algo latente na sociedade argentina que eclodiu com a união dos direitos humanos, dos movimentos sociais e feministas que marcaram a diferença. Com uma impronta massiva e popular, marcada pela reação contra e ofensiva misógina dos meios de comunicação hegemônicos que tratavam os femicídios no país como um grande circo mediático e os ataques misóginos à presidenta, naquele então, Cristina Fernandez de Kirchner, surgiu Coletivo *Ni una Menos*. Um movimento de cunho social e literário que promoveu saraus de poesia e performances para visibilizar as formas de opressões e violências contra as mulheres hetero e a comunidade LGBTQI+. O coletivo tomou proporção política e apareceu de forma contundente como uma figura do novo feminismo argentino trazendo o slogan “Ni una menos”, inspirado nos movimentos feministas mexicanos de 1990, afirmam ser um:

movimiento plural y heterogéneo hizo que, en poco tiempo en cada hogar, sumado o no a la lucha en las calles, puedan identificarse pequeñas inequidades y violencias cotidianas como acciones que agravan las biografías y cercenan la vida en libertad: de poder decir sí o de decir no. (MANIFIESTO NI UNA MENOS, 2015, s/p).

O coletivo cresceu no país, unindo bandeiras e narrativas sociais e culturais. Compreendem que a lógica das formas de opressões pertence a uma sociedade desigual, marcada pelas questões econômicas, políticas, culturais e cisheteropatriarcal. E assim, no dia 3 de junho de 2015 realizaram a primeira mobilização e greve geral de mulheres no país. Milhares de mulheres tomaram as ruas da cidade portenha e de outras regiões do país, com a literatura, com a poesia e a arte como instrumento político, de denúncia e como um grito pelos direitos das mulheres sobre os seus corpos. Além da postura literária, o movimento iniciou reivindicações e chegou até o *Congreso Argentino* apoiando a *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito*, e levando as suas próprias pautas: a prevenção e erradicação da violência de gênero e o cumprimento dos tratados e convenções nacionais e internacionais.

Anos depois, em junho de 2018, com a frase da ativista Georgina Orrelano “*educação sexual para decidir, anticonceptivos grátis para não abortar, aborto legal para não morrer*”, o debate sobre a legalização e despenalização do aborto finalmente chegou para votação no Congresso do país. O coletivo NI UNA MENOS, acompanhado de outros movimentos feministas e sociais, organizou, em frente ao Congresso, palestras, orientações, performances e saraus de leitura de poesia, e de uma forma pacífica utilizaram a literatura como um grito, um ato de rebeldia e subversão política. No cenário, acompanhando o coletivo, estava o Coletivo de Escritoras Argentinas que se uniram com *la marea verde* e puderam expressar publicamente, através do texto literário, as violências sofridas e os abortos clandestinos que viveram e vivem as mulheres no país. Dessa forma, existe um coletivo de escritoras que colocam o seu corpo e a sua escrita como ferramenta de combate e de denúncia contra a violência de milhares de abortos clandestinos.

La marea verde literária

O campo literário argentino foi dominado por figuras masculinas hetero, brancos e de classe média que ditavam as regras da escrita e colocavam as mulheres como personagens

objetos dos seus desejos e opressões. As produções ficcionais narravam violações e colocavam o corpo feminino como um território de dominação masculina, de estruturas patriarcais e sexistas.

Os eventos sociais e políticos ocorridos naquele junho de 2015 e os posteriores de 2018, puseram as escritoras argentinas, após anos de silêncio em um lugar de redefinir o cânone literário argentino e influenciar os movimentos feministas. Este giro no campo literário possibilitou uma desestruturação do mercado editorial e uma visibilização de temas tabus, escondidos e mantidos em silêncio, dessa forma abortos, femicídios e denúncias de abusos sexuais, viraram pauta social e literária e ocuparam as diversas livrarias da capital portenha. Em Buenos Aires, foram muitas editoras que apoiaram e deram espaço para a “*marea verde*”, publicando e reeditando textos literários escritos por mulheres sobre estes temas, como por exemplo as obras de Sara Gallardo ou Aurora Venturini, que tinham sido publicados nas décadas de 50 e 60, mas esquecidos devido aos temas que abordava: aborto, estupros, etc.

Para a teórica argentina Ilona Aczel (2019) foi a partir de 2015, no marco das manifestações de *NI UNA MENOS* e da *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito*, que os feminismos se apropriaram da literatura e devolveram o seu caráter político aos textos literários.

Para Elsa Drucaroff (2019) esta nova realidade era:

habilitada por la lucha del movimiento de mujeres por legalizar nuestro derecho a decidir, hoy hay gran literatura de mujeres que explora representaciones nuevas de una experiencia tan antigua como nuestra especie, intransferiblemente no-masculina y por eso enmudecida en sus contradicciones y sus complejidades. Una experiencia que ahora sí, guste o no guste, habla. Y no dice lo que la sociedad esperaba. (DRUCAROFF, 2019, s/p).

Assim, os textos analisados a seguir, utilizam aspectos e representações sobre a temática do aborto, porque escrever es um ato performático. Uma forma de compreender o mundo e transformá-lo é através da ficcionalização e da performatização porque “las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (TAYLOR, 2015, p.22).

***La maternidad será deseada o no será*⁹: performance e ficção nas narrativas contemporâneas argentinas**

A filosofia e teórica Laura Klein na obra *Fornicar y matar, el problema del aborto* (2005), aponta que o Estado deveria legitimar o aborto, mas que na sociedade cisheteropatriarcal encontra-se um pensamento que romantizou a maternidade durante muitos anos, culpabilizando as mulheres que não querem *maternar*, e por isso, a penalização do aborto como uma forma de punição.

Não há como separar o capitalismo patriarcal e as violências, opressões e a falta de direitos atuam como parte fundamental desse maquinário e a privação do direito das mulheres a realizarem um aborto seguro e gratuito evidencia a crueldade que se assoma contra as mulheres há muitos anos. A penalização e proibição do aborto só comprova a dominação masculina, o poder e captura dos corpos de mulheres por parte do patriarcado.

Portanto, narrar estas experiências, como por exemplo o aborto, abre e gera “camino que necesariamente evocan y traen a memoria una larga duración” (WALSH, 2013, p.25). Uma memória que reconstrói, que reconta e que visibiliza a clandestinidade e as marcas desses corpos

O tema da clandestinidade é o tema do conto de Claudia Piñeiro, “Basura para las gallinas”, do livro *Quién no* (2018). A narrativa é narrada por um narrador onisciente neutro que tem acesso ao passado e ao pensamento da personagem. O conto é minuciosamente detalhista e se centra em uma breve caminhada da personagem pelo corredor com um saco de lixo nas mãos. Existe uma tensão latente na narrativa, a personagem está preocupada e assustada, não quer ser vista com aquele saco de lixo: “[...] debe dejarla en la vereda apenas unos minutos antes de que pase el basurero” (PIÑEIRO, 2018, p. 54).

Minutos antes dessa caminhada, dentro de casa, a mulher tenta fechar o saco desesperadamente, mas o saco está muito cheio, aperta com muito cuidado para não saltar nada de dentro e só então encara o corredor. Na caminhada pelo corredor do seu edifício até a rua, a personagem vai relembando a sua infância no campo, lembra que naquela época não havia

⁹ Frases feminista que acompanhou a campanha e foi sendo ampliado ao longo dos 05 anos: *La maternidad será deseada, elegida, voluntaria, informada, colectiva o no será.*

sacolas plásticas, tudo o que era lixo a avó metia em um balde e atirava os restos para abonar a terra ou para as galinhas comerem.

Lembra-se que aprendeu com a sua avó tudo o que sabe hoje e sabe que não é seguro deixar o saco de lixo sozinho na rua. Neste momento as lembranças se tornam mais claras e os costumes adquiridos entre gerações, os conhecimentos passados de avó para neta vão tomando forma nas suas lembranças: aprendizados, métodos e procedimentos caseiros para interromper uma gravidez: “Ella vió a su abuela sacárselo a su hermana, por eso sabía como hacer com su hija [...] (PIÑEIRO, 2018, p. 56).

Dentro do saco de lixo uma agulha de tricô aponta contra a personagem. A mesma agulha que naquele então a sua avó introduziu na irmã e que hoje ela introduzia na filha: “[...] por eso sabe cómo hacer con su hija: clavar la aguja, esperar, los gritos, los dolores de vientre, la sangre, y después juntar todo lo que salió en el balde y tirarlo a las gallinas” (PIÑEIRO, 2018, p. 56-57). A agulha como um símbolo do universo feminino, que tece, que constrói, que une, mas que também rompe, fura, dói e desconstrói. Aquela agulha de tricô aparece furando o saco de lixo, apontando para a personagem, ela sente culpa, mas na verdade a agulha é o gesto de liberdade. O objeto subverte e se reformula como objeto de empoderamento, ferramenta de batalha, de luta das mulheres.

O antigo método aborteiro aparece também como uma espécie de rede de sororidade entre as histórias dessas quatro mulheres. Soluções encontradas para subverter a ordem patriarcal de apoderamento sobre os seus corpos. Métodos, procedimentos, poções, chás, antigos ensinamentos vistos como uma arte demoníaca na Idade Média, mas que comprovam como as mulheres resistiram, utilizavam e utilizam diferentes formas para controlarem e se apoderarem dos seus próprios corpos dentro de um sistema cisteheteropatriarcal.

A personagem durante a caminhada lembra que deixou a filha trancada no quarto para que ninguém ouvisse nada. Ela não perderia a filha como perdeu a irmã com aquele aborto do passado. Na cidade não havia galinhas para comerem os restos, por isso, ela cuidadosamente deveria colocar fora o saco e esperar que passasse o caminhão de lixo. O medo de ser vista, o medo de levar a filha a um hospital para realizar o procedimento coloca ambas as personagens, mãe e filha, no universo da marginalidade, da clandestinidade. Uma clandestinidade que leva a solidão e ao abandono.

O corpo da mulher como um objeto de domínio masculino. Homens que fazem as leis e que regem o sistema penitenciário, hospitalário deixando as mulheres expostas, na clandestinidade e na precariedade. Evidencia-se, neste conto, o descaso social, a discriminação, a violência e a não compreensão da necessidade de políticas públicas que orientem e acompanhem as mulheres na interrupção da gravidez. Colocar em um conto de forma tão simples, tensa e performática é uma forma de difundir e mostrar a crueldade ininteligível de uma sociedade cisheteropatriarcal que insiste em negar o direito ao próprio corpo. Este conto termina com a mulher colocando o lixo na rua e esperando o caminhão do lixo para que nenhum cachorro ou vizinho visse o seu conteúdo. Ao mesmo tempo que estas figuras passadas femininas invadem sua consciência, o frio e a solidão da rua demonstram que ela está sozinha, vulnerável e exposta aos perigos da justiça dos homens.

Já em “Conservas”, da coletânea *Pájaros en la boca* (2015), Samanta Schweblin utiliza uma visão mais privilegiada para narrar o tema do aborto. A narradora e protagonista, em um primeiro momento parece desejar a gravidez, mas ao chegar no terceiro mês de gestação ela não se sente tão segura de querer seguir. Diferentemente da personagem anterior, a narradora e personagem deste conto está em uma relação sólida, estuda, trabalha e possui estabilidade econômica. Ambos percebem que não é o melhor momento para ter Teresita e decidem buscar uma solução para o problema: “*No es la alegría de partir, sino la de quedarse. Es agregarle un año más al mejor año de tu vida y bajo las mismas condiciones. Es la oportunidad de seguir en continuado*” (SCHWEBLIN, 2015, p. 30).

Neste conto, a personagem rompe com o estereótipo de maternidade. Ela percebe que não é o momento perfeito para seguir com a gravidez e toma a atitude de pará-la. Existe um certo domínio corporal, uma certa postura de decisão da personagem em relação ao seu corpo. Mesmo que por momentos a decisão possa parecer perversa e Teresita é vista e tida como um problema, a personagem afirma: “*Me cuesta hacerme la idea de recibir a Teresita tan temprano, pero tampoco quiero lastimarla*” (SCHWEBLIN, 2015, p. 25). Neste conto a ideia de infanticídio fica dando voltas, mas ao mesmo tempo a personagem não quer soluções “conformistas ou perversas” e aqui faz menção ao que seria um aborto clandestino. Cabe ressaltar que em nenhum momento neste conto, ou no conto anterior, a palavra aborto aparece, uma forma de não mencionar, não nomear também é uma forma de silenciamento, de exclusão e de abandono.

Neste conto de Schweblin a medicina alternativa (new age) entra como uma solução e uma grande alternativa para o casal para reverter a situação de Teresita. Com a ajuda de algo legal, dentro da lei e aceito pela ciência, a personagem consegue ajuda de um médico que com um plano alternativo de mudança alimentar, mudança no sono, exercícios de respiração, e meditação e medicamentos conseguiria reverter a situação. Aqui a reversão da gravidez é possível e aceita socialmente. E assim, a protagonista realiza todos os passos, mas ao mesmo tempo questiona-se entre o desejo e não desejo de ser mãe.

Dessa forma a reversão é vivida com muita alegria pelo casal e por toda a família. Esta reversão é moralmente, medicinalmente e religiosamente aceita e acompanhamos o retrocesso do tempo e da barriga. Até que chega o dia de “parir” e ela está pronta para cuspir o que tinha dentro dela e guardar em conserva para mais adiante.

Mesmo que o conto de Schweblin possa pertencer ao universo do fantástico, aqui se expõe uma moral burguesa onde uma mulher em uma situação econômica plausível pode reverter a gravidez através de um procedimento menos invasivo. Nessa terapia alternativa pela qual a protagonista passa, ela retrocede a gravidez e guarda o feto (do tamanho de uma amêndoa) em conserva para poder usá-la em um outro momento. A reversão simbólica que o conto expõe é uma crítica a uma sociedade hipócrita, a uma classe média que com dinheiro e acesso à distintas possibilidades nunca é privada de sua liberdade, não vive na clandestinidade e não enfrenta a violência contra o seu corpo, para esta personagem existe o acolhimento social, uma aceitação moral e religiosa em relação a este aborto.

Dessa forma, essas produções expuseram duas formas de encarar o aborto e como a questão social e financeira imperam nas vidas das mulheres. Estes discursos literários representam de forma performática, simbólica e ficcional as situações reais vividas por diversas mulheres no país e convertem o invisível em visível, proporcionando uma sensibilização e colocando em debate estes temas tidos como tabus.

Considerações finais

Uma das funções da literatura contemporânea é percorrer, através do universo simbólico e textual, estes corpos despedaçados, desfigurados e destroçados pela barbárie masculina para visibilizar e sensibilizar sobre estas batalhas que são enfrentadas no silêncio do espaço privado.

No conto de Piñeiro a personagem está exposta e nunca será livre socialmente pelo “crime” que cometeu, há uma naturalização da violência e as personagens são vítimas de uma sociedade capitalista e patriarcal. Há uma grande representatividade social de mulheres que abortaram e vozes das que as acompanham nos abortos proibidos e clandestinos, construindo assim uma história costurada em silêncios, medos e opressões. Já no conto de Schwebelin há um intenso em realizar tudo de maneira legal e demonstra a realidade de uma camada social privilegiada e que pode controlar e ter acesso a maneiras e meios que não invadem ou privam os seus corpos da liberdade.

Sem dúvida, as mobilizações da CNA e do NUM fortaleceram as demandas sociais e criaram um espaço e uma condição necessária para que estas escritoras, mencionadas anteriormente, construíssem um projeto político e social, ficcionalizando, performatizando e problematizando questões reais, e assim, colocando o texto literário à serviço das políticas públicas para visibilizar e reconhecer a responsabilidade estatal e social sobre estes corpos. Assim, ao escutar essas vozes e lermos estes textos, temos a convicção de que a literatura é uma ferramenta para a transformação, sensibilização e humanização, já que, depois de anos de lutas e reivindicações dos movimentos feministas e das escritoras argentinas em dezembro de 2020 a *Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo* foi aprovada no *Congreso de la Nación*. O que nos deixa evidente que, sem estas manifestações, sem essa literatura, sem este ativismo literário, sem os gritos pelas ruas, sem a arte e a literatura, a *marea verde* não poderia ter chegado tão longe.

Referências

ACZEL, Ilona. “Literatura Argentina y aborto: intervención inicial sobre un corpus embrionario”. In: **Historia Feminista de la literatura argentina. En la interperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta**. Dirigido Laura Arnés. Villa María: Eduvim, 2019.

Amnistía Internacional. **Aportes al debate sobre derechos sexuales y reproductivos**. 28 de agosto de 2017. Disponível em: <https://amnistia.org.ar/wp-content/uploads/delightful-downloads/2016/09/Medici%C3%B3n-de-abortos-Clandestinos.pdf>, acesso em agosto de 2022.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”, In: **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

Código Penal de la Nación Argentina. Art. 86. 1989. Argentina. Disponível em; <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000->

19999/16546/norma.htm#:~:text=para%20el%20aborto.-
,Art.,fuere%20notorio%20o%20le%20constare, acesso em agosto de 2022.

DUCRAROFF, Elsa. Entrevista a Elsa Ducraroff. Disponível em:
<https://letraslibres.com/libros/entrevista-a-elsa-drucaroff-en-argentina-a-las-escritoras-ahora-se-las-esta-tomando-en-serio-porque-estan-exigiendo-que-se-las-tome-en-serio/>, acesso em agosto de 2022.

KLEIN, Laura. (2005). **Fornicar y matar. El problema del aborto**. Buenos Aires: Planeta, 2005.

Manifiesto Ni UNA A MENOS. 3 de junio de 2017. Disponível em:
<http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>, acesso em agosto de 2022.

ROMERO & MOISÉS, M. & S. **El aborto en cifras**. Serie de documentos REDAAS. REDAAS. Buenos Aires, noviembre, 2020.

PIÑEIRO, Claudia. “Basura para las gallinas”. In: **Quién no**. Buenos Aires: Alfaguara. 2018.

SEGATO, Rita. **Contrapedagogías de la crueldad**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

_____. **La guerra contra las mujeres**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SUTTON, B. Y BORLAND, E. El discurso de los derechos humanos y la militancia por el derecho al aborto en la Argentina. **Ponencia presentada en XIII Jornadas de Historia de las Mujeres y VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género**, 2017.

SCHWEBLIN, Samanta. “Conservas”. In: **Pájaros en la boca**. Buenos Aires: Random House, 2015.

TAYLOR, Diana. **Performance**. CABA: Editora Asunto Impreso, 2012.

WALSH, Caterine. **¿Interculturalidad y (de)colonialidad? gritos, grietas y siembras desde Abya Yala**. Conferencia de apertura Congreso Brasileiro de Hispanistas, agosto 2016.



“LEARNING TO BE A MOTHER”: O CORPO FEMININO E A EXPERIÊNCIA NO CONTO DE JEAN RHYS

Giovanna de O. DUARTE (UNESP)¹
Maria de Fatima A. O. MARCARI (UNESP)²

RESUMO: Propõe-se neste trabalho a análise do conto “Learning to be a mother”, da escritora dominicana Jean Rhys. Será observado como a autora constrói e subverte o tema da maternidade em sua narrativa, indo em desencontro com a visão essencialista do patriarcado. Partindo disso, a base será constituída pelas autoras: Adrienne Rich (1995), Michelle Perrot (2007), Rita Terezinha Schimdt (2012), Virginia Woolf (2019) entre outros.

Palavras-chaves: maternidade. autoria feminina. crítica feminista. Jean Rhys.

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of the short story "Learning to be a mother", by Dominican writer Jean Rhys. It will be observed how the author constructs and subverts the theme of maternity in her narrative, going against the essentialist vision of patriarchy. Starting from this, the base will be constituted by the authors: Adrienne Rich (1995), Michelle Perrot (2007), Rita Terezinha Schimdt (2012), Virginia Woolf (2019) among others.

Keywords: motherhood. female authorship. feminist criticism. Jean Rhys.

¹ Mestranda, atualmente desenvolvendo o projeto de pesquisa intitulado *Subjetividades femininas em trânsito: exílio, memória e maternidade em María Rosa Lojo, Carola Saavedra e Jean Rhys*. E-mail: giovanna.duarte@unesp.br.

² Atualmente é professora assistente doutora da Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, atuando na Graduação e no Programa de Pós-graduação - Mestrado em Letras. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Espanhola, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativa de autoria feminina, Literatura e memória, literatura e exílio, romance histórico, literatura latino-americana, literatura comparada. E-mail: fatima.marcari@unesp.br.

1 Jean Rhys: contexto e obra.

Neste trabalho, será feita uma análise do conto “Learning to be a mother”, publicado em 1927, da escritora dominicana Jean Rhys. Rhys, cujo nome original é Ella Gwendolen Rees Williams (1890-1979). Apesar de ser contemporânea de Virginia Woolf e ter escrito obras tão significativas quanto, não despertou ainda o mesmo interesse literário sobretudo por parte das editoras aqui no Brasil. Nasceu em Roseau, uma ilha na Dominica, mas aos 16 anos emigrou para a Inglaterra, onde, sem sucesso, trabalhou como atriz, antes de mudar-se para Paris. O texto em análise foi escrito durante seu período na França, bastante marcado pelo entreguerras e um estilo de vida solitário, boêmio e errante, sendo parte de sua primeira coletânea de contos publicada intitulada *The Left Bank* (1927). Nessa mesma época, posteriormente, a escritora publicou os romances: *Postures* (1928), *After Leaving Mr. Mackenzie* (1931), *Voyage in the Dark* (1934) e *Good Morning, Midnight* (1939), sendo apenas o último traduzido para o português brasileiro, por Carmen Velasquez em 1985, publicado pela Art Editora na coleção “As escritoras”, em tiragem única.

Pode-se dizer que a autoficção é uma característica bastante marcante das obras de Rhys, pois “foi capaz de fantasiar sobre seu cotidiano em vários níveis e enfrentá-los no mesmo texto.” (MORALES, 2021), isto é, apesar de quando a autora ter começado a publicar o termo ainda não existisse (já que apareceu com a publicação de *Fils* por Serge Doubrovsky em 1977), a sua escrita alinha-se bastante à definição de autoficção por Gasparini (2008) que diz

Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade, de inovação formal, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparatado e de autocomentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e a experiência. (p. 311).

Sendo características, como veremos adiante, marcantes em seu estilo literário. Com isso, fica evidente que como Woolf e Joyce, seus contemporâneos, também transmuta em ficção suas próprias experiências. Contudo, a literatura de Rhys é bastante singular pois “situar o modernismo de Rhys é também atravessar um território inexplorado pela literatura modernista canônica e adentrar espaços marginais muitas vezes inquietantes.” (FREITAS, 2020, p. 94), já que ao contrário dos escritores modernistas canônicos, que em sua maioria viviam em condições mais

confortáveis, para a escritora “os espaços marginais da pobreza foram a dura realidade de quase uma vida inteira.” (FREITAS, 2020, p.95).

Assim, suas obras são essencialmente constituídas por protagonistas mulheres que vivenciam experiências perturbadoras, que buscam pela independência e pela construção de suas identidades no mundo globalizado, mas que são sempre barradas pelas frustrações, rejeições e pela extrema pobreza, sobretudo. A partir disso, aborda temas ainda contemporâneos como as relações das mulheres com o sexo e o dinheiro, com o exílio, o aborto, o envelhecimento feminino entre tantas outras questões que envolvem gênero, classe e raça.

Além das obras já citadas, Rhys publicou seu último romance *Wide sargasso sea* em 1966 (traduzido para o português brasileiro como *Vasto mar de sargaços* em 2014 por Lea Viveiros de Castro, para a editora Rocco), obra que demorou 20 anos para ser escrita e teve grande visibilidade quando lançada, sendo bastante citada hoje nos estudos Pós-coloniais. Em 1976, Rhys publicou mais uma coletânea de contos, chamada *Sleep it off Lady*. E em 1979, no mesmo ano de sua morte, é postumamente publicado *Smile Please: an unfinished autobiography* e em 1984 uma coletânea de cartas datadas de 1931 a 1966.

No ensaio *Women and writing*, publicado pela primeira vez, em 1929, na revista nova yorkina *Forum*, Virginia Woolf discute as relações das mulheres com a escrita e afirma que os romances não são afetados apenas pelo âmbito da experiência, mas também pelo sexo de quem escreve (WOOLF, 2019,p.13). Segundo Woolf, a escrita da mulher moderna “Tem de observar como sua vida está deixando de acontecer às ocultas; e descobrir que novas cores e sombras se mostram agora nelas quando são expostas ao mundo exterior.” (WOOLF, 2019, p. 16), já que no mundo moderno as mulheres passam a ocupar espaços públicos e a abandonar o confinamento do lar.

A partir disso, os romances escritos por mulheres passaram a preocupar-se mais com a trajetória pessoal de protagonistas que agem por si mesmas,

não somente a influenciar ações dos outros. Donde sua atenção desviada do centro pessoal que a absorvia de todo no passado, para o impessoal, tornando-se seus romances naturalmente mais críticos da sociedade e menos analíticos das vidas individuais. (WOOLF, 2019, p. 16).

Ou seja tornaram-se mais políticos e intelectuais. Sendo assim, ao considerar o que foi apontado, nota-se que Jean Rhys e Virginia Woolf estavam igualmente atentas ao espírito da

época, mas Rhys, ao contrário de Virginia, escrevia a partir de suas experiências como mulher mestiça, vista como subalterna na Europa. Sem dúvida, com sua ficção (assim como Virginia com suas obras e ensaios), nos traz uma visão bastante crítica do imperialismo e do capitalismo, além de trazer à tona, sobretudo, as sombras que enfrentam mulheres que saem em busca de seus destinos em um mundo, de fato, estruturado para excluí-las.

2 A experiência da maternidade

“What lies people tell about maternity! Sacred Motherhood! La Femme Sacrée!”(RHYS, 1987, p. 58)

Discursos presentes na atualidade, principalmente nas esferas da medicina e da religião, ainda sustentam concepções como a existência do instinto materno e que o sentimento de completude para a mulher adviria somente por meio da maternidade. Sem dúvida, as pressões alimentadas por essas visões arcaicas permeiam as mais diversas realidades, desde o contexto da mulher burguesa, branca e heterossexual, até a vida das mulheres que são ainda vistas como subalternas, isto é, que fogem do modelo imposto pela sociedade patriarcal como “normativo”, por questões de classe, raça e/ou etnia. Neste sentido, Elisabeth Badinter, na obra *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), nos mostra como a idealização acerca da maternidade se construiu ao longo da história ocidental, e evidencia como o mito do instinto materno foi se consolidando a partir do século XVIII até o século XX, com a finalidade de disciplinar os corpos femininos.

Segundo Vazquez (2014), até a primeira metade do século XX, a maternidade era uma experiência ainda bastante naturalizada na cultura ocidental, vista de forma inquestionável como uma vivência intrínseca para as mulheres. Foi apenas com Simone de Beauvoir, a partir da publicação de *O segundo sexo* em 1949, que o movimento feminista passa a questionar os discursos biológicos, psicanalíticos e religiosos que conectavam as mulheres à maternidade como um destino pré-determinado. Com isso, a maternidade passa a ser considerada pelas feministas como uma experiência construída socialmente, sobretudo para excluir as mulheres da vida pública. Todavia, a partir do final dos anos 1970, com o surgimento do feminismo da diferença, a maternidade passa por uma ressignificação, sendo considerada uma fonte de poder para a mulher, por ser uma experiência que pode ser vivenciada de forma singular apenas por ela. Disso em diante, o feminismo buscou aproximações com as ciências sociais e a psicologia. Entretanto,

percebe-se que a maternidade como empoderamento e escolha é uma realidade distante para a maioria das mulheres, pois o significado social ainda predominante suscita a anulação da subjetividade feminina em prol da criação dos filhos.

Além disso, é importante ressaltar a solidão vivenciada por uma numerosa parcela de mulheres que escolhem a maternidade. Apesar do forte debate atual em torno da criação dividida entre os cônjuges, trata-se ainda de uma realidade isolada. Em *Três guinéus* (2019), Virginia Woolf reivindica que a maternidade deveria ser um trabalho bem remunerado pelo Estado, pois assim “(...) sua própria escravidão seria aliviada” (p.107), ou seja, a mulher não teria que abdicar completamente de sua individualidade, pois a partir da independência econômica, transitaria mais facilmente nas esferas públicas, mesmo sendo mãe. Contudo, trata-se de uma reparação justa, mas ambígua, pois incentivaria o descomprometimento dos homens com seus papéis na maternagem (tendo em vista uma configuração familiar heterossexual e monogâmica), o que, conseqüentemente, contribuiria ainda mais para o aprisionamento dos corpos femininos nos papéis impostos pelo patriarcado e para a manutenção do sistema capitalista. Adrienne Rich diz que

A experiência da maternidade e da sexualidade feminina foram conduzidas para servir os interesses masculinos; comportamentos que ameaçam as instituições, tais como a ilegitimidade, o aborto, o lesbianismo, são considerados desviantes ou criminosos. (1976, p.59, tradução nossa).

Assim, mulheres que vivenciam a maternidade e a sexualidade fora das configurações heteronormativas ou dos padrões impostos de feminilidade são punidas seja no âmbito moral, religioso ou jurídico, pois são uma ameaça para as aprisionantes ficções criadas pelo patriarcado para controlar os corpos femininos. Sendo assim, ao considerar os apontamentos feitos, buscaremos analisar como o conto de Rhys corrompe com a visão essencialista acerca da maternidade que sustenta o sistema patriarcal.

3 “Learning to be a mother”: análise do conto.

O conto em análise, como já dito, encontra-se na coletânea *The Left Bank* (1927), onde cada narrativa explora a condição de mulheres subalternizadas que vivem às margens da pobreza na Europa entreguerras.

Como sugere o próprio título, em “Learning to be a mother” será contada a história de uma mulher experienciando a maternidade. Em primeira pessoa, a narradora dá início descrevendo sua dolorosa ida ao hospital, pois ao chegar depara-se com uma escadaria que levava a sala da parteira, que descreve como escadas intermináveis, que teve de subir “agarrada ao corrimão, agarrada à dor.” (RHYS, 1927, p.55. tradução nossa). No caminho, depara-se com uma sala de parto coletiva, que a deixa aterrorizada, pois observa que uma das mulheres estava “louca de dor, enquanto as outras a assistiam com caras pálidas e curiosas.” (RHYS, 1927, p. 55. tradução nossa.). Logo após chegar em seu quarto, diz “Que sorte a minha! fui capaz de pagar pelo direito de gemer em privacidade.” (RHYS, 1927, p.55), o que expõe o injusto tratamento que recebem mulheres marginalizadas.

Mais adiante a parteira vai dizer “quanto menos elas pagam, mais barulhos elas fazem.” (RHYS, 1927, p.58), isto é, trata-se de uma questão de classe, pois mulheres sem nenhuma condição financeira são obrigadas a submeter-se a partos negligenciados, o que as torna mais suscetíveis a sofrerem violências obstétricas. Contudo, mesmo pagando o próprio parto, a narradora não está imune à dor e sente-se tão desconfortável e desamparada como as mulheres do quarto ao lado. Em seu quarto havia luzes, que segundo ela eram capazes de machucar alguém. (RHYS, 1927, p. 55). Chega a pedir para a parteira desligá-las, sem sucesso, como mostra a passagem “Dolorosamente, tentei lembrar como se falava luz em francês... ‘Lumiere... Éteindre la lumière.’, mas não entenderam e logo comecei a chorar.” (RHYS, 1927, p. 55, tradução nossa).

Com isso, percebe-se que pouca atenção é dada à moça e pouco fazem para que ela se sinta segura no procedimento, o que nos mostra como os corpos femininos são invisibilizados e desumanizados pela sociedade patriarcal, nos deixando clara também a importância de analisarmos a questão não só pela questão da classe, mas sobretudo do gênero e da raça. A narradora chega a implorar pela anestesia, mas fica subentendido no texto se ela foi aplicada ou não, pois a única informação que nos dá sobre a hora que está prestes a dar a luz é que, após fazer o pedido, a parteira sorri e dá dois tapinhas em sua mão. “Lalala, ela diz como se estivesse com pressa.” (RHYS, 1927, p.56. Tradução nossa).

E logo após a paciente diz: “Eu estou sozinha de novo com a luz - amarela e cruel. Mas agora há duas delas, alongadas, e ao redor delas uma trêmula auréola.” (RHYS, 1927, p. 56, trad. nossa) luzes a que assistia à medida que a insuportável dor a levava para cima e a apertava cada vez mais forte. (RHYS, 1927, p. 56, tradução nossa.). Apesar de parecer impossível não sentir

nenhuma dor durante o parto, há sim como amenizá-la. Se considerarmos que por séculos acreditou-se que a dor durante o parto “era fatal, considerada como inevitável, ou até mesmo indispensável, principalmente para certos médicos católicos, impregnados do espírito do Gênesis.” (PERROT, ano. p. 74), os devidos cuidados não são tomados pois estamos diante de mais uma violência contra as mulheres naturalizada pela cultura ocidental e cisheteropatriarcal, violência que em sua curta narrativa Rhys nos expõe muito bem.

Além disso, a existência de um instinto materno é questionada, pois pouco tempo depois após o parto, a narradora relata

Sozinha com meu filho, com remorso disse a ele : ‘Antes de tudo, eu não gosto de você e agora você se chama Robert. Sua pobre criatura diabólica.’ Era isso. Eu não gostava dele. Fiquei muito machucada. Eu estava cansada. Guardei meus sentimentos em profundo segredo, mas mesmo com todos os meus esforços eu não conseguia sequer beijá-lo... Eu estava agradecida que ele dormia a maior parte do tempo. (RHYS, 1927, p. 57, tradução nossa).

Com isso, percebe-se que, em primeiro momento, ela não deseja a criança, mas por ter de certa forma internalizado o discurso patriarcal de que isso é ‘errado’, de que o amor de mãe precisa ser incondicional, onde o amor e a raiva não pode coexistir (RICH, 1976, p.62. tradução nossa), nega esses sentimentos, pois tem consciência de que será severamente julgada e punida pela sociedade. De fato, “a fúria feminina é uma ameaça à instituição da maternidade.” (RICH, 1976, p.62), um ataque direto ao patriarcado.

Embora a personagem não tenha reagido diretamente, ela mostra estar abrindo sua consciência perante as opressões e injustiças às quais está sujeita por ser mulher ao desmistificar a experiência de tornar-se mãe. Neste mesmo momento, logo após ter esse pensamento, a Madame Laboriau (a parteira) entra no quarto e senta para conversar com ela e de repente começam a ouvir gemidos e gritos vindos do quarto ao lado, momento que leva a narradora a pensar “Quantas mentiras as pessoas contam sobre a maternidade! Sagrada maternidade! La femme sacrée! Bem, a femme sacrée se encontra no próximo quarto. Mundo horrível...” (RHYS, 1927, p. 58). Logo, percebe-se a desilusão e inconformidade da protagonista em relação à experiência, após os percalços que sofreu com a gravidez. Ao contrário do que dita os discursos patriarcais, segundo Kristeva (2005)

[...] a maternidade é uma paixão no sentido em que as emoções de ligação e de agressividade narcísicas, filtradas pela consciência reflexiva e pelo inconsciente que fala em Eros e Tanatos, se transformam em amor (com o seu correlato de ódio mais ou menos atenuado). (p. 185).

demonstrando que a primeira relação da mãe com a criança é de estranhamento, sendo, portanto, a relação afetiva uma construção que se dá gradualmente. Loyaza (2022) também diz que

Las mujeres, por el hecho de ser madres, no necesariamente desarrollan aptitudes ni habilidades para ejercer la maternidad. Se trata, en cambio, de un proceso doloroso que se va aprendiendo a medida que se experimenta. (p. 85)

Nesse sentido, conforme nos diz o próprio título do conto de Rhys, é preciso aprender a ser mãe, pois trata-se de uma relação sociocultural, ao contrário do que dizem os discursos essencialistas, que seguem uma lógica dualista, que defende a divisão sexual do trabalho e por isso “reconfigurou e estreitou a relação corpo feminino/ natureza para delimitar os sentidos do signo mulher e fixá-lo no materno.” (SCHMIDT, ano, p. 7), isto é, constrói a figura do corpo feminino como

Dócil, disciplinado e reprodutivo, em outras palavras, útil para uma cultura cultura burguesa emergente no contexto da nova ordenação do mundo, que fez com que o modo de produção capitalista viesse reforçar a lei patriarcal, tornando-a redundante. (SCHMIDT, ano. p. 7).

Assim, retomando o que diz Loyaza (2022), trata-se de um processo doloroso, pois a mulher passa por drásticas mudanças não só no físico, mas também, como nos mostra Kristeva, no plano da subjetividade, e conforme diz Adrienne Rich, é um momento de enfrentamento do “medo da mudança, da transformação, do desconhecido.” (1986, p. 169)

Por fim, a narrativa de Rhys finaliza com a protagonista reconhecendo seu filho, após encará-lo nos olhos que, segundo ela, ao olhá-la, pareciam tristes. (RHYS, 1927, p.58), sendo quando é despertado nela o desejo de ser mais afetiva e cuidadosa com a criança. Contudo, como vimos anteriormente, foi uma experiência que teve seu início marcado por muitas dores. De fato, ao contrário do que defende os discursos patriarcais, a mãe-narradora mostrou ser um corpo nada dócil e submisso, e a empatia que passou a ter em relação ao filho foi possível não pelo instinto, mas sim pela descoberta da afinidade com a criança e reconhecimento da dependência e vulnerabilidade da mesma.

Conclusão

Carola Saavedra em *o Mundo Desdobrável*, no ensaio “Temas Universais” coloca a seguinte questão:

Trata-se de uma afirmação muito comum no discurso pós-moderno: tudo já foi feito e, principalmente, todas as histórias já foram contadas. Será? Será que já contamos todas as histórias sobre o parto, a experiência de um parto normal? A experiência de uma cesárea? A dor de dar à luz a um bebê morto? Sobre a violência obstétrica, sobre a depressão pós-parto, sobre a amamentação?” (SAAVEDRA, 2021, p. 61).

Isto é, será que já foram abordados todos os temas pela literatura “universal”? quem nos diz qual é a literatura “universal”? será que muitos já não foram abordados mas esquecidos, apagados ou queimados? Jean Rhys, apesar de ser uma escritora com certo reconhecimento internacional hoje em dia, por muito tempo grande parte de suas obras esteve “fechada em velhos diários, afundada em gavetas, meio apagada na memória dos antigos.” (WOOLF, 2019, p.9), o que nos mostra que tão importante quanto o surgimento de novas ficções é também o trabalho de resgate literário. Sem dúvida, Rhys pode ser considerada pioneira em diversos aspectos e uma escritora bastante a frente de seu tempo. O tema do conto analisado é indiscutivelmente atual. Com sua narrativa curta, experimental e escrita elegante, Rhys nos expõe os impasses de se tornar mãe numa sociedade patriarcal. Vale destacar que ela colocou o tema em questão de diferentes formas nas obras *Voyage in the dark* (1934) e *Good Morning, Midnight* (1939), onde as protagonistas também enfrentam a maternidade. Para Woolf, quando uma mulher se põe a escrever um romance

Constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos - querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. Por isso, é claro, ela será criticada: porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele. (2019, p. 15).

O que significa que mulheres escritoras são estigmatizadas por sua voz na escrita pois lançam olhares a lugares obscuros e diferentes opiniões que ameaçam certas visões e ideologias masculinas. Sendo assim, ao lado de Woolf, pode-se afirmar que Jean Rhys foi uma dessas poderosas vozes da primeira metade do século XX e que, por sua sensibilidade e atualidade, continua a ecoar em nosso tempo.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. Um amor conquistado: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

FIGUEIREDO, Euridice. Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

FREITAS, Viviane Ramos. **Cartografias do Exílio: errância e espacialidade na ficção da escritora caribenha Jean Rhys**. Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz. 280 f. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em literatura e cultura, Universidade Federal da Bahia, 2017.

KRISTEVA, Julia. La passion selon la maternité. In: KRISTEVA, Julia. La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III. Paris: Fayard, 2005.
<https://doi.org/10.3917/fp.007.0251>

LOYAZA, Leonardo. ANGELO, Richard. La madre no normativa en Los ingravidos, de Valeria Luiselli; La perra, de Pilar Quintana y Casas vacías, de Brenda Navarro. América sin Nombre, 27° ed. p. 70-86, 2022.

MORALES, Grace. Jean Rhys: Bom dia, meia noite. Blog Letras, 2021. Disponível em:
<https://www.blogletras.com/2021/06/jean-rhys-bom-dia-meia-noite.html>

PERROT, Michelle. O corpo. In: Minha história das mulheres. Trad. Angela M. S. Côrrea. 2.ed. São Paulo.

RHYS, Jean. Voyage in the dark. London: Norton, 1982.

RHYS, Jean. The collected short stories. London: Norton, 1987.

RHYS, Jean. Smile Please: an unfinished autobiography. London: Penguin Classics, 2016.

RHYS, Jean. Good morning, midnight. London: Norton, 2020.

RICH, Adrienne. Of woman born. Motherhood as experience and insitution. 3. ed. London: Virago, 1981.

SAAVEDRA, Carola. O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SCHMIDT, R. T. Para além do dualismo e da cultura. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33480>. Acesso em: 15 jul. 2022.

VAZQUES, Georgiane. Maternidade e feminismo: notas sobre uma relação plural. In: **Revista trilhas da história.**, v. 3, n. 6, p. 167-181, 2014.

WOOLF, Virginia. Três Guinéus. Tradução: Tomaz Tadeu. - 1° ed. - Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. / Virginia Woolf; tradução de Leonardo Fróes. - 1º ed.- São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.



LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA: AS ESCREVIVÊNCIAS DE CONCEIÇÃO EVARISTO EM PONCIÁ VICÊNCIO

Cícero Barros FEITOSA FILHO (UFCAT)¹
Fabiana Aparecida Nunes de TOLEDO (UFCAT)²

RESUMO: A produção literária de autoria negro-brasileira feminina traz em sua trajetória as experiências vividas, subjetividades e visões de mundo que carregam as vivências de quem as produziu. Neste artigo, propomos uma reflexão acerca das escrevivências evaristianas por meio da obra Ponciá Vicêncio. No romance – Evaristo narra a história de Ponciá Vicêncio – a jovem moça que vive com sua família em uma aldeia e migra para a cidade grande em busca de uma vida melhor. A ancestralidade, as memórias e a herança africana estão presentes em Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo, romance inaugural da autora publicado em 2003. O texto de Evaristo é atravessado por sua condição de mulher negra a partir do lugar que a autora experiencia, suas escrevivências perpassam por sua trajetória de vida na construção de sua identidade enquanto mulher, negra e escritora.

Palavras-chaves: Literatura negro-brasileira. Identidade. Conceição Evaristo. Ponciá Vicêncio. Escrevivência.

ABSTRACT: The literary production of black-brazilian female authorship brings in its trajectory the lived experiences, subjectivities and worldviews that carry the experiences of those who produced them. In this article, we propose a reflection on the evaristianas escrevivências through the work Ponciá Vicêncio. In the novel – Evaristo narrates the story of Ponciá Vicêncio – a young girl who lives with her family in a village and migrates to the big city in search of a better life. Ancestry, memories and African heritage are present in Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo, the author's inaugural novel published in 2003.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/PPGEL da Universidade Federal de Catalão/UFCAT. Desenvolve projeto de pesquisa sobre a escritora maranhense Maria Firmina dos Reis com *corpus* de análise em Úrsula, Gupeva e A escrava. E-mail: barrosccicero88@gmail.com.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem/PPGEL da Universidade Federal de Catalão/UFCAT. Desenvolve projeto de pesquisa sobre “Os Sertões” de Euclides da Cunha. E-mail: fabianaeduca@hotmail.com.

Evaristo's text is crossed by her condition as a black woman from the place that the author experiences, her writings permeate for her life trajectory in the construction of her identity as a woman, black and writer.

Keywords: Black-Brazilian Literature. Identity. Conceição Evaristo. Ponciá Vicêncio. Escrivência.

Introdução

“E assim vai Ponciá. A moça que saiu de trem de uma cidadezinha qualquer, segue atravessando montanhas e mares” (Evaristo, 2017).

Pensar a literatura produzida por pessoas negras no Brasil é enveredar por uma seara de grande complexidade, pois o preconceito e o apagamento literário que autores e autoras negras sofreram, ao longo da história, é uma mancha deplorável na historiografia literária brasileira. Dessa forma, conhecer a história de vida e as lutas desses autores e autoras é essencial para reconhecer a potência da escrita produzida por homens e mulheres negros e compreendermos que o fazer literário está para além das questões ligadas a gênero, raça, cor ou credo.

Para o professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte, quando se reporta à literatura produzida por negros e negras, pensando em uma conceituação, nos direciona a refletir sobre a imbricada relação existente entre a etnia e o gênero, principalmente no que concerne à produção literária de mulheres negras.

“Todavia o momento presente propicia (e exige) a articulação da etnicidade com o gênero, a partir mesmo de uma compreensão da diferença cultural que os particulariza frente aos padrões hegemônicos, e dos condicionantes históricos que relegaram ambos os segmentos à submissão, apesar de níveis distintos. Assim, uma vez operada tal articulação, abre-se a possibilidade de um suplemento à configuração teórica e histórica da literatura afro-brasileira. E esta operação suplementar aponta justamente para a inclusão de mulheres, nos séculos XVIII e XIX, vencendo as barreiras impostas às “pessoas de cor” e ainda aquelas derivadas do pertencimento ao “sexo frágil”, lograram atingir a expressão letrada e até publicar. (DUARTE, 2005, p. 9).

Nesse sentido, de acordo com o pesquisador Luiz Silva (Cuti), em seu livro *Literatura negro-brasileira*³ (2010):

Classificar, por si só, não é conhecer. Mas pode ser um momento preparatório para o conhecimento. Analisar o objeto nos traz alguns subsídios para não só aprendermos a

³ Para a escrita desse artigo, optamos por utilizar a nomenclatura Literatura negro-brasileira discutida pelo pesquisador Luiz Silva, mais conhecido como “Cuti” na obra *Literatura negro-brasileira* (2010), para se referir à Literatura produzida por negros e negras no Brasil.

pertinência dessa ou daquela classificação, mas também o que está por detrás delas, pois ninguém classifica sem lançar, naquilo que classifica, sua maneira peculiar de ver o mundo. (CUTI, 2010, p. 31).

Para Cuti, “são inúmeras as formas e as razões que determinam as denominações em arte” (CUTI, 2010, p. 31). Para o referido autor, no campo literário, [...] “um sentido de evolução animou por séculos o ímpeto dos novos escritores interessados em realizar uma forma de escrever diferente daquela dos escritores estabelecidos” (CUTI, 2010, p. 31). Portanto, faz-se necessário abrir-se a uma literatura que tem sido por anos silenciada, permitir-se conhecer uma forma de arte não valorizada e perceber que a estética literária deve ser superior aos estigmas de gênero, raça, credo, cor ou religião.

A professora e pesquisadora Mirian Cristina dos Santos em sua obra *Intelectuais Negras: Prosa Negro-Brasileira Contemporânea*, publicada em 2018, enfatiza que:

Para pensar a mulher negra intelectual na contemporaneidade através da literatura negro-brasileira, a escolha da escritora e de suas obras constitui um aspecto relevante, uma vez que reivindicações, questionamentos e denúncias presentes nos textos de mulheres negras da década de 1970, com o surgimento dos *Cadernos Negros*, ainda estão presentes nos textos negrofemininos contemporâneos. (SANTOS, 2018, p. 13).

Dessa forma, a produção literária de autoria feminina negra carrega em sua trajetória as experiências vividas, subjetividades e visões de mundo que perpassam/atravessam as vivências de quem as produziu. Quando uma negra resolve escrever, “é um texto racialmente marcado pelo lugar de fala. É uma mulher negra falando, antes de tudo [...] o tempo inteiro o “negra” está colado a tudo o que *fala e pensa*” [...] (SOUZA, 2017, p. 282 – *grifos nossos*).

Partindo do exposto, o pano de fundo para a construção desse artigo está em pensar as **escrevivências**⁴ de Conceição Evaristo tendo como recorte a obra *Ponciá Vicêncio*. Conceição Evaristo na obra supracitada traz à tona aspectos importantes a serem pontuados: o papel da mulher negra retratada na obra, a identidade, bem como as memórias da protagonista.

Ponciá Vicêncio é um romance que demonstra a importância da memória ancestral, como conservação do passado e da identidade cultural afro-brasileira. Por meio da análise do contexto

⁴ As escrevivências podem ser entendidas como os escritos comprometidos com a condição de mulher negra em uma sociedade marcada pelo preconceito. O termo aponta para uma dupla dimensão: é a vida que se escreve na vivência de cada pessoa, assim como cada um escreve o mundo que enfrenta. Disponível em: <http://www.blog.mackenzie.br/vestibular/materias-vestibular/conheca-conceicao-evaristo-e-seu-conceito-de-escrevivencia/> Acessado em: 22 de jul. de 2022.

histórico, social, político e discursivo da obra, nota-se o poder da literatura escrita por autores negros, literatura essa que faz surgir a riqueza da cultura marcada pela angústia de uma **diáspora**⁵ forçada e que examina a História oficial que tanto negligenciou o negro em seus registros (SOUZA; SENA; SANTOS, 2019).

Em *Ponciá Vicêncio*, temas como sexismo, machismo e racismo podem ser evidenciados. Conceição Evaristo não se privou de tratar desses temas de forma sensível e objetiva. Para compreendermos a complexidade de abordar assuntos tão sensíveis, principalmente em uma obra literária, recorremos a pesquisadora Sueli Carneiro (2011, p. 01), ao afirmar que,

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas [...] Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados.

A vida de homens e mulheres negras ao longo da história tem sido de lutas por reconhecimento de direitos que lhes foram aliçados das formas mais cruéis e desumanas que se possa imaginar. “No racismo cotidiano, a pessoa *negra* é usada como tela para projeções do que a sociedade *branca* tornou tabu [...]” (KILOMBA, 2019, p.78). O preconceito racial e o descaso com a perspectiva de vida da população negra, em especial as mulheres negras, precisa ser revisto e tratado com a seriedade que o tema exige.

[...] os negros e as negras atuaram e atuam das mais diversas maneiras na busca de uma digna inserção na sociedade brasileira. Dentre estas destacam-se: as múltiplas formas de resistência durante o regime escravista, as organizações negras antes, durante e após a abolição, a busca por um lugar social e o político do povo negro após a Proclamação da República e nos períodos do Estado autoritário e a luta pelo direito à cidadania para a população negra no processo de democratização do país [...] (GOMES in GOMES, 2010, p. 99).

⁵ A diáspora africana é o nome dado a um fenômeno caracterizado pela imigração forçada de africanos, durante o tráfico transatlântico de escravizados. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=53464#:~:text=A%20diáspora%20africana%20é%20o,o%20tráfico%20transatlântico%20de%20escravizados>. Acessada em: 22 de jul. de 2022.

Ser negro em um país que não respeita as diferenças étnicas e raciais é um grande desafio. Ser negro e ter a ousadia de adentrar ao universo literário – espaço elitizado e majoritariamente branco – torna-se mais desafiador ainda. Portanto, conhecer esses autores e autoras negras, respeitar a história de vida e o legado deixado por eles e elas é o mínimo que se espera de um povo que afirma ser democrático, inclusivo e sem preconceito racial.

Entendendo as escrevivências de Conceição Evaristo por meio de *Ponciá Vicêncio*

A professora e pesquisadora Conceição Evaristo “é uma escritora polígrafa (poeta, ficcionista, ensaísta). Doutora em Literatura Comparada e uma voz central na literatura contemporânea escrita em língua portuguesa” (MIRANDA, 2019, p. 271). Filha de uma lavadeira oriunda de família humilde, nasceu em 1964 na cidade de Belo Horizonte. Com uma produção eclética, escreveu poemas, romances, contos, [...] “de sua escrita e pensamento emerge um postulado cada vez mais presente nas discussões em torno da produção literária de autoria negra - a *escrevivência*” (MIRANDA, 2019, p. 271).

Estamos falando de uma autora que ao longo dos anos, de forma insurgente, tem disputado o seu espaço na literatura contemporânea brasileira. Em sua escrita, Conceição Evaristo traz reflexões importantes sobre um grave problema existente no campo literário brasileiro, a representatividade da literatura de autoria negra em âmbito nacional, uma vez que os espaços literários privilegiam cada vez mais a produção de autores brancos (MIRANDA, 2019).

A escrita aparece na vida de Conceição Evaristo desde sua tenra idade, no entanto sua primeira publicação só chegou ao conhecimento do público em 1990, ao escrever um poema para ser publicado na antologia *Cadernos Negros*. No entanto, sua obra inaugural – *Ponciá Vicêncio* - só teve sua publicação no ano de 2003, arcando sozinha com todos os custos, quando já estava com os seus 57 anos (MIRANDA, 2019).

A professora e pesquisadora Fernanda Miranda (2019), faz importantes considerações acerca do tempo que Conceição Evaristo levou para publicar suas obras e ter o reconhecimento de sua escrita, esclarecendo também, a partir das palavras da própria Evaristo a notabilidade de *escrevivência* por ela criado.

Esse imenso intervalo corresponde à concretude do silenciamento historicamente imposto a voz autoral da mulher negra; silenciamento que Evaristo transforma em

revide ao decantá-lo no texto através de uma estética de existência autoafirmava: “A nossa escrevivência não pode ser lida como história de ninar os da casa-grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.

Eis a frase-manifesto que sintetiza o conceito de escrevivência enquanto plataforma enunciativa em riste, anunciando-se como contra-memória colonial diante dos “da casa-grande” – metonímia dos signos coloniais ainda operantes na lógica do nosso tempo, atravessando o direito de falar (para uns) e o poder de impor o silêncio (aos outros).

O conceito de escrevivência foi formulado pela autora inicialmente como método de trabalho e instrumento cognitivo para a leitura de seus próprios textos. [...] A partir de tal orientação assume-se no texto a experiência vivida como fonte de construção literária, e, ao mesmo tempo, assume-se que a vivência, embora parta da realidade, é elaborada/decida/significada no ato da escrita. (MIRANDA, 2019, p. 271-272).

De acordo com Miranda (2019), assim como tantas outras escritoras negrofemininas, o fato de ser uma mulher negra escrevendo em um cenário tipicamente machista e branco, Evaristo teve grandes dificuldades para ter sua literatura reconhecida, pois mesmo com sua grande qualidade estética, o preconceito racial e de gênero foram entraves para a aceitação e publicação de seus escritos.

Dessa forma, somente em 2003, custeando todos os gastos de publicação, Conceição Evaristo consegue levar ao público *Ponciá Vicêncio*, sua obra inaugural. A narrativa é um romance que conta a história de uma moça negra – Ponciá – que desde a sua infância até a idade adulta vive no meio rural com sua família: pai, mãe, irmão e seu amado avô, grande exemplo e inspiração para a protagonista.

Em busca de melhores condições de vida, a protagonista se muda para a cidade grande, tendo uma trajetória complexa e repleta de perdas. Dessa forma, Ponciá combina seu passado e seu presente através de memórias, mostrando uma identidade, uma realização e afirmação de seu “eu”. Nota-se aqui a necessidade do respeito a formação da identidade da mulher negra a partir de sua ancestralidade.

Pensar a identidade do negro no Brasil é entender que ao serem trazidos para o Brasil, os africanos foram arrancados do seio de seu continente, deixando para trás família, religião, história, contexto político-cultural-social próprio, linhagens e clãs, e postos em uma cultura totalmente estranha, deixando seu signo de ser humano e transformando-se apenas em “peças”, sendo objeto de puro comércio. “Trabalhavam desde as primeiras horas da madrugada até após o sol se pôr e, ainda, apanhavam muitas vezes, apenas para serem dissuadidos de pensarem em uma suposta fuga” (SILVA, 1994, p. 29).

Para Ponciá Vicêncio não fora diferente, em sua travessia pela própria existência, buscava descobrir e entender os fatos que se apresentavam dia a dia e lhe causavam, ao mesmo tempo,

angústia e incompreensão; assim, a protagonista mostra-se atenta a tudo que lhe rodeia e, ao mesmo tempo que se esforça para entender, perde-se em seus pensamentos em meio às simbologias que não lhe pertenciam, pois de fato, jamais fizeram parte de uma estrutura cultural, a qual não lhe foi dada, mas sim, tirada.

Ponciá Vicêncio tentava rezar a Ave-Maria. A claridade da igreja, a música bonita que cantavam lá em cima, a roupa limpinha do padre, a beleza dos santos e as mulheres tão bem-vestidas que estavam ao lado dela, tudo isso a distraía. Começou a oração várias vezes, se perdendo sempre no meio das palavras. Ficou muito tempo dentro da igreja. Era tudo tão belo. Deus bem que devia gostar de todo aquele luxo (EVARISTO, 2017, p. 33).

A professora e pesquisadora Mirian Cristina dos Santos em seu livro *Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea* (2018), mostra a importância de Conceição Evaristo na construção de seus personagens negros e negras reiterando a força, o compromisso e a representatividade desses personagens.

Diferentemente de obras que naturalizam a situação de subsistência do negro ou do corpo feminino negro enquanto objeto de troca, Conceição Evaristo traz para a cena contemporânea personagens negras como sujeitos e reafirma o compromisso da literatura negro-brasileira com uma representação não estereotipada (SANTOS, 2018, p. 103).

Conceição Evaristo rompe completamente com esses estereótipos que eram usados para descrever os personagens negros, com sensibilidade e a partir de suas observações vai construindo, de forma autêntica, histórias que personificam suas raízes e a cultura do seu povo. Em Ponciá Vicêncio é possível identificar as memórias individuais e coletivas dos seus antepassados a partir dos costumes, da religiosidade e da linguagem.

A forma utilizada por Conceição Evaristo para narrar a história de Ponciá Vicêncio se dá em forma de *flashbacks* onde é possível conhecer os fatos que marcaram a vida da protagonista desde a infância até a idade adulta.

Quando Ponciá Vicêncio viu o arco-íris no céu, sentiu um calafrio. Recordou o medo que tivera durante toda a infância. Diziam que menina que passasse por debaixo do arco-íris virava menino. Ela ia buscar o barro na beira do rio e lá estava a cobra celeste bebendo água. Como passar para o outro lado? Às vezes ficava horas e horas na beira do rio esperando a colorida cobra do ar desaparecer. Qual nada! O arco-íris era teimoso! Dava uma aflição danada. Sabia que a mãe estava esperando por ela. Juntava, então, as saias entre as pernas tapando o sexo e, num pulo, com o coração aos saltos, passava por debaixo do angorô. Depois se apalpava toda. Lá estavam os seinhos, que começavam a

criar. Lá estava o púbis bem plano, sem nenhuma saliência, a não ser os pelos. Ponciá sentia um alívio imenso. continuava menina. passara rápido de um só pulo. Conseguira enganar o arco e não virar a menino. (EVARISTO, 2017, p. 13).

O trecho acima apresenta o início da narrativa onde Conceição Evaristo relata um momento marcante da infância de Ponciá. Para ajudar a mãe que trabalhava com artesanato de barro, a menina precisaria passar por debaixo de um arco-íris para chegar ao barreiro e poder coletar o barro para levar para casa. A cena em destaque reflete o medo de Ponciá em deixar de ser menina, coisa que apreciava muito, pois a “crendice popular” manifesta nas histórias contadas por seu avô Vicêncio afirmava que se uma menina passasse por baixo de um arco-íris, como num passe de mágica, tornar-se-ia menino.

A ligação afetiva entre Ponciá e seu avô é um fato marcante na narrativa, embora ele tenha falecido quando ela ainda era um bebê, a menina o imitava desde novinha. Vô Vicêncio quando ainda era escravo, em um acesso de loucura e repulsa por sua condição de cativo acaba matando sua esposa e tenta tirar a própria vida cortando o braço, não tendo obtido êxito na tentativa de suicídio fica apenas um pedaço do braço.

Fazia quase um ano que vô Vicêncio tinha morrido. Todos deram de perguntar por que ela andava assim. Quando o avô morreu, a menina era tão pequena! Como agora imitava o avô? Todos se assustavam. A mãe e a madrinha benziam-se quando olhavam para Ponciá Vicêncio. Só o pai aceitava. Só ele não se espantou ao ver o braço quase cotó da menina. Só ele tomou como natural a aparência dela com o pai dele. (EVARISTO, 2017, p. 16).

Ponciá ainda muito novinha costumava modelar um boneco de barro em memória do seu venerado avô, as pessoas ficavam impressionadas e diziam que a habilidade da menina era uma herança deixada por seu avô. “[...] a memória e a oralidade constituíram-se mecanismos essenciais para a manutenção de uma tradição [...], que por vezes foram repassadas de geração em geração [...]” (SANTOS, 2018, p. 115). De certa forma, a menina tinha traços e apresentava muita semelhança com o progenitor de sua família.

O contato de Ponciá com seu pai era muito limitado, “[...] o homem não parava em casa. Vivia constantemente no trabalho da roça, nas terras dos brancos. Nem tempo para ficar com a mulher e filhos o homem tinha [...]” (EVARISTO, 2017, p. 16). Embora fosse filho de ex-escravos, o pai de Ponciá trabalhava incansavelmente para tentar dar uma vida melhor a sua família.

O tempo foi passando e a menina Ponciá crescia e ficava a questionar o vazio de seu nome, era como se não significasse muita coisa para ela, por mais que tentasse entender, faltava-lhe algo. Se acostumar com o próprio nome é difícil. Achando que o nome é sem sentido, totalmente distante. Se punindo severamente como o seguinte exercício: copiava o nome e dizia em voz alta na busca de achar sentido no seu eco. (EVARISTO, 2017, p. 26).

Ponciá logo compreendera que o sobrenome que carregava tinha uma origem na história de seus ancestrais (EVARISTO, 2017, p. 26). A linhagem do seu nome advém antes do avô de seu avô. Tal espectro masculino que ela trazia de sua memória manifestando no barro e que sua progenitora odiava encarar. Seus pais, todos permaneciam Vicêncio. O seu sobrenome carregava memórias de um passado de dor, lutas e privações, pois o sobrenome fora herdado do Coronel Vicêncio o dono das terras em que seus antepassados foram escravizados.

Conceição Evaristo aponta que Ponciá compreende que suas desventuras não é algo apenas pessoal, sua história de vida se confunde com tantas outras moças que viveram e continuam vivendo o estigma que os negros precisam enfrentar. “[...] Crescera na pobreza. Os pais, os avós, os bisavós sempre trabalhando nas terras dos senhores. A cana, o café, toda a lavoura, o gado, as terras, tudo tinha dono, os brancos. Os negros eram os donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida” (EVARISTO, 2017, p. 70). Ponciá sentia na pele as dores de ser uma mulher negra vivendo em condições precárias e sem muitas perspectivas de um futuro promissor.

A vida da jovem Ponciá não fora fácil, após o falecimento de seu pai, decide mudar de vida, ir para a cidade grande lhe parecia uma boa alternativa. Seu irmão, Luandi também decide tentar a vida fora da aldeia onde moravam, fato que deixara D. Maria Vicêncio – mãe de Ponciá – muito triste. Porém, o futuro não reservou a Ponciá a vida que almejava, a felicidade não foi alcançada, passara por privações, violências e situações degradantes.

Ponciá Vicêncio tem plena consciência de que, na cidade grande, os homens ricos também utilizam a mão de obra dos humildes como forma de exploração e enriquecimento. “[...] Ela mesma havia chegado à cidade com o coração crente em sucessos e eis no que deu. Um barraco no morro. Um ir e vir para a casa das patroas. Um sobras de roupas e de alimento para compensar um salário que não bastava” (EVARISTO, 2017, p. 70). Sua estadia na cidade grande não seria tão diferente da que levava no campo.

A memória e a identidade são elementos marcantes em *Ponciá Vicêncio*, é possível

perceber na narrativa o presente e o passado sempre coexistindo. Dessa forma, Evaristo consegue mostrar como Ponciá enxerga o mundo que a rodeia, como se relaciona com seu entorno, como podemos perceber no fragmento abaixo.

Às vezes se distraía tanto, que até esquecia da janta e quando via o seu homem estava chegando do trabalho. Ela gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembrava a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava e nem inventava nada para o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento. (EVARISTO, 2017, p.18).

É possível perceber dois aspectos muito importantes no excerto acima, nota-se que o esquecimento do futuro acontecia pela falta de esperança e expectativa em viver dias melhores. Já as constantes memórias do passado, era a forma que Ponciá encontrava para não enlouquecer e ter minimamente a oportunidade de reviver seus melhores dias em um tempo não tão distante.

O tempo passa e Ponciá resolve voltar ao povoado em busca de sua mãe e irmão, no entanto não os encontra e retorna triste para a cidade. Já na cidade, ela conhece e se junta a um homem e vão morar juntos na favela. No início do relacionamento, a sonhadora Ponciá estava de certa forma apaixonada, no entanto com o passar do tempo sofre agressões físicas, que aliadas à saudade e ausência da família e os repetidos abortos que sofrera, nossa protagonista se torna uma mulher triste e apática. “[...] Depois, com o correr do tempo, a cada gravidez a cada parto, ela chegava mesmo a desejar que a criança não sobrevivesse, valeria a pena por um filho no mundo? Lembrava da infância pobre, muito pobre na roça e temia a repetição de uma mesma vida para os seus filhos [...]” (EVARISTO, 2017, p. 70).

A violência doméstica também marcara a trajetória de Ponciá na cidade grande. “[...] Ponciá Vicêncio interrompeu os pensamentos-lembranças, levantou endireitando as costas que ardiavam pelo soco recebido do homem e foi vagorosamente arrumar comida [...]” (EVARISTO, 2017, p. 22). A vida conjugal de Ponciá não fora o que ela esperava, seu casamento infeliz também era motivo para sua melancolia e saudosismo de sua terra natal.

Vivendo na favela, Ponciá acalentava o desejo de um dia retornar ao seu povoado e voltar a conviver com sua família. Com memórias saudosas do barro que tanto a fizera feliz quando criança, Ponciá decide mudar novamente o curso de sua vida e retornar à aldeia que nascera. Na estação de trem, Ponciá tem uma linda surpresa ao reencontrar sua mãe e irmão, novamente reunidos, voltam juntos para a Vila Vicêncio onde ela poderia cumprir com sua herança ancestral juntamente com o barro, o arco-íris e o rio que ficara guardados em suas memórias.

Maria Vicêncio, agora de olhos abertos, contemplava filha. A menina continuava bela, no rosto sofrente, feições de mulher. Por alguns momentos, outras faces, não só de Vô Vicêncio, visitaram o rosto de Ponciá. A mãe reconheceu todas, aquelas que chegavam de um outro tempo-espço. Lá estava a sua menina única e múltipla. [...] Ponciá voltaria ao lugar das águas e lá encontraria a substância o húmus para o seu viver. (EVARISTO, 2017, p. 108).

Ponciá Vicêncio é um livro de romance sinestésico, sua leitura leva-nos a perceber a protagonista em todas as suas nuances, sentimentos, dores, temores e dissabores. A protagonista demonstra em seus relatos que a apreensão de sua memória é o resultado de suas experiências, as quais foram absorvidas com o tempo trazendo consigo: imagens, sons e sensações; tecendo assim, um conjunto de sentidos que de abstratos, passaram a concretos, pois imagens criadas desde a infância juntam-se à outras oferecendo caminhos para a reflexão e formando um todo de sentido que é sua própria existência.

Conceição Evaristo nos traz em *Ponciá Vicêncio* as memórias de uma menina que encontra na ancestralidade de sua raça e na história de seu povo motivos para tentar escrever uma história diferente da que fora vivida por seus antepassados. As escrituras evaristianas são o ponto alto da narrativa que nos apresenta a potência e a singularidade da literatura negro-brasileira de autoria feminina.

Considerações Finais

Podemos constatar, ao longo do artigo, que as escrituras de Conceição Evaristo estão atreladas às suas vivências e experiências. As escrituras evaristianas são construídas por meio de uma escrita relacionada e intimamente ligada com as subjetividades da autora. Ao construir a personagem Ponciá Vicêncio, Evaristo em entrevista apresentada no canal do Youtube **Bondelê**⁶, afirma que utilizou de suas observações para compor uma protagonista cujo desenvolvimento do enredo dialogasse com sua perspectiva de vida e fosse o reflexo de seus sentimentos e emoções.

As memórias contidas em *Ponciá Vicêncio* partem de diferentes situações nas quais os negros foram alocados na sociedade. Essas memórias remetem a forma forçada como foram

⁶ Bondelê #12: Resenha de Ponciá Vicêncio mais entrevista com a autora. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FyZjFD5liOc>. Acesso em: 22 de jul. de 2022.

obrigados a saírem da África, e são compositoras das lembranças vividas pelos negros. Retomar o passado criticamente é uma das propostas da literatura negro-brasileira, e se tornou uma de suas características.

Os textos de Conceição Evaristo são atravessados por sua condição de mulher negra na sociedade brasileira, tudo o que a autora produz está permeado por sua subjetividade a partir do lugar que ela experiencia por sua trajetória de vida na construção de sua identidade enquanto mulher negra e escritora. Sua retórica memorialística a coloca como resistência e imponente voz na literatura negro-brasileira contemporânea.

Conceição Evaristo consegue levar a diante o legado deixado por outras escritoras afrodescendentes que mostraram a potência da literatura de autoria feminina negra, de Maria Firmina dos Reis, precursora do romance escravocrata no Brasil oitocentista, à autodidata Carolina Maria de Jesus com sua literatura de denúncia, passando por Luiz Gama, Machado de Assis e tantos outros que abriram o caminho para que a literatura produzida por negros e negras pudessem lutar por um lugar de destaque na historiografia literária nacional.

Ponciá Vicêncio representa a potência de uma narrativa comprometida com a identidade, as memórias e a ancestralidade africana. Embora seja sua obra de estreia no cenário literário nacional, é possível perceber a criatividade da autora em construir um enredo bem organizado, com uma trama que envolve o leitor da primeira à última página. As escrevivências evaristianas estão presentes em cada relato narrado no texto. A cada memória resgatada, o leitor

tem a oportunidade de vivenciar uma experiência inesquecível que só a leitura literária é capaz de proporcionar.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. 06/03/2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/>. Acesso em 12 de jul. de 2022.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência**. Literafro, Belo Horizonte, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial e Educação no contexto brasileiro: algumas reflexões. In GOMES, Nilma Lino (Org.). **Um olhar além das fronteiras**: educação e relações raciais. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIRANDA, Fernanda Ribeiro. **Silêncios prescritos**: estudos dos romances de autoras negras brasileiras (1859 – 2006). Rio de Janeiro, Malê, 2019.

SANTOS, Miriam dos. **Intelectuais negros**: prosa negro-brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Malê, 2018

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda**: Caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Ática, 1994.

SOUZA, Lívia Maria Natália de. “Eu sou uma mulher negra escrevendo”: entrevista com Lívia Natália. In: FREDERICO, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n 51, maio/ago. 2017, p. 281-285.

SOUZA, M. L. F. DE; SENA, D. G.; SANTOS, M. M. DOS. **Elos simbólicos no romance Ponciá Vicêncio de Conceição Evaristo**. Revista Alêre, v. 20, n. 2, p. 97–126, 2019.



LUTA E RESISTÊNCIA: A VIDA DA MULHER INDÍGENA ATRAVÉS DA LITERATURA DE MARCIA KAMBEBA

Catharie Brandão de SOUZA (Universidade Federal de Campina Grande)¹

RESUMO: As mulheres têm o direito de serem protagonistas da sua própria vida em suas aldeias e em qualquer lugar que desejem estar. Por isso, o objetivo desta comunicação é analisar três poemas da autora Marcia Kambeba: (Resistência, Identidade e Amazonidas), e elencar a luta que as mulheres indígenas enfrentam na cidade e na aldeia contra o preconceito, a exploração e a violência. Metodologicamente trata-se de uma análise interpretativa dos três poemas, amparados, teoricamente, por Dorrico (2018), sobre autoria e autonomia indígena, Graúna (2013), que trata da produção literária indígena no Brasil, Potiguara (2019), que foca na história das mulheres indígenas. Apoiando-nos também em Moreira (2021), que traz a história da escrita feminina indígena, Munduruku (2005), ao enfatizar a importância da literatura indígena e Kambeba (2018 /2021), ao falar das dificuldades da mulher indígena para o desenvolvimento e publicação da escrita literária indígena. A nossa pesquisa é organizada em: introdução, fazendo um breve resumo do que será discutido no trabalho, dois capítulos de discussão: 1) literatura de autoria feminina: uma escrita ainda tímida, nos quais falaremos um pouco sobre a escrita de autoria feminina indígena, que ainda é recente, bem como algumas considerações sobre a autora Marcia Kambeba, 2) A luta e resistência por meio da escrita, em que analisaremos os poemas indígenas, considerações finais e referências bibliográficas.

Palavras Chaves: Escrita literária indígena; Mulheres; Luta; Protagonismo; Resistência.

ABSTRACT: Women have the right to be protagonists of their own lives in their villages and wherever they want to be. Therefore, the objective of this communication is to analyze three poems by the author Marcia Kambeba: (Resistência, Identidade e Amazonidas), and to list the struggle that indigenous women face in the city and in the village against prejudice, exploitation and violence. Methodologically, it is an interpretative analysis of the three poems, theoretically supported by Dorrico (2018), about indigenous

¹ Mestranda no Programa de Pós- Graduação em Linguagem e Ensino-PPGLE. Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Campina Grande-UFCG. Orientador: Dr. Helder Pinheiro Alves. E-mail: catharie.brandao@estudante.ufcg.edu.br.

authorship and autonomy, Graúna (2013), which deals with indigenous literary production in Brazil, Potiguara (2019), which focuses on the history of indigenous women. Supporting us also in Moreira (2021), which brings the history of indigenous female writing, Munduruku (2005), by emphasizing the importance of indigenous literature, and Kambeba (2018/2021), by talking about the difficulties of indigenous women for the development and publication of indigenous literary writing. Our research is organized in: introduction, making a brief summary of what will be discussed in the work, two discussion chapters: 1) female authorship literature: still shy writing, in which we will talk a little about indigenous female authorship writing, which is still recent, as well as some considerations about the author Marcia Kambeba, 2) The struggle and resistance through writing , in which we will analyze indigenous poems, final considerations and bibliographical references.

Keywords: Indigenous literary writing; Women; Fight; Protagonism; Resistance.

INTRODUÇÃO

Segundo Dorrico (2018. p. 17), “a literatura indígena brasileira contemporânea comporta uma multiplicidade de autores e de vozes, de temas, de resistência e, sobretudo, de uma autoexpressão criativa irrigada e orientada pela ancestralidade, pelas tradições indígenas”. Logo, a escrita é um espaço que proporcionou para o indígena a oportunidade de trazer a vida da oralidade para um registro formal, tornando-se líderes dos direitos do seu povo, lutando para que as políticas públicas tenham um valor real e eficaz, aplicando ao cotidiano indígena.

A literatura indígena é uma escrita viva que reverbera muitos conhecimentos ancestrais e a expressão da vivência indígena tanto na aldeia quanto na cidade, mostrando não só uma escrita, mas um grito que denuncia os abusos sexuais, humilhações, desprezo, discriminação e preconceito, uma vez que, a divulgação da escrita literária em diversos ambientes midiáticos revela a luta pelo direito a sua ancestralidade, a sua memória, a sua identidade, o resgate da força de sua feminilidade.

A literatura para as mulheres indígenas é, portanto, uma porta que permite transmitir, se conhecer e registrar a história do seu povo, como nos explica Daniel Munduruku.

Compreender a Literatura Indígena é entender que ela se manifesta nas diversas formas de transmissão do saber: que ela é a reverberação do que mora dentro do corpo de nossa gente. A literatura entendida nesses moldes –nos completa enquanto pessoas, porque nos lembra sempre de onde viemos, para onde vamos e qual o sentido de nossa pertença a esse planeta. É, portanto, um modo todo peculiar de ler o mundo em que vivemos e dar uma criativa resposta às questões que a vida está sempre nos levantando. (MUNDURUKU, 2005, p. 9-10).

A mulher indígena precisou resistir a violência, exploração, ao feminicídio, ao poder do patriarcalismo e o preconceito, tanto na aldeia quanto na cidade, por isso, a poesia é uma das formas de lutar e mostrar ao mundo o seu cotidiano e tudo o que precisa buscar para sobreviver. Sendo assim, este trabalho justifica-se pela necessidade de mostrar a importância da escrita de autoria feminina, que tira essas mulheres da invisibilidade dando-lhe voz.

O livro *Metade cara metade máscara* de Eliane Potiguara é uma visão nítida da busca por expor através de sua escrita a denúncia sobre as diversas formas de abuso que os indígenas sofrem.

Os direitos humanos da mulher compreendem seu direito de ter controle sobre sua sexualidade, incluindo sua saúde sexual e reprodutiva, assim como decidir livremente sobre ela, sem estar exposta à coerção, à discriminação e à violência, e controlar sua própria fecundidade como um elemento responsável para o desfrute de outros direitos. [...] É necessário também que se adotem medidas legislativas, administrativas, sociais e educativas claras para defender as meninas, tanto na família quanto na sociedade, contra todas as formas de violência física ou mental, lesões ou abusos, abandono ou trato negligente, maus-tratos ou exploração, incluindo o abuso sexual. (POTIGUARA, 2018. p. 48).

Por esse motivo, o objetivo desta comunicação é analisar três poemas da autora Marcia Kambeba: (*Resistência, Identidade e Amazonidas*), que mostra a luta das mulheres indígenas enfrentadas na cidade e na aldeia contra o preconceito, a exploração e a violência. Metodologicamente, trata-se de uma análise interpretativa dos três poemas, apresentando reflexões a partir do estudo bibliográfico de artigos, livros, vídeos etc... Para amparar teoricamente o nosso trabalho utilizamos a escrita de Dorrico (2018), Graúna (2013), Potiguara (2019), Moreira (2021), Munduruku (2005), Kambeba (2018 / 2021).

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: UMA ESCRITA AINDA TÍMIDA

De acordo com Dorrico (2018, p.230), “os sujeitos indígenas enunciam sua voz e/ou sua letra em um movimento de autoexpressão e autovalorização de suas ancestralidades e costumes”, isto é, lutam para mostrar a sua ancestralidade, sua identidade, o sofrimento do seu povo, a violência vivida pelas mulheres e a vitória diante da opressão do colonizador.

Assim como a música, a escultura, a dança e a pintura, a escrita feminina indígena é uma forma de expressão artística para revelar a verdadeira vida dos indígenas, em seu próprio contexto, em sua real situação diante da natureza, dos outros povos e de toda a sociedade.

[...] A autoria indígena revela uma potência narrativa que protagoniza o sujeito indígena na literatura e em outros segmentos, como nas artes plásticas, na música, na crítica literária, na política etc. Utilizando códigos culturais que lhes são próprios, os autores indígenas podem ressignificar a representação realizada por outrem, desde o século XIX, responsável por ossificar no imaginário da nação brasileira um estereótipo alheio e negativo sobre ele (DORRICO, 2018, p. 228).

Essa ressignificação é a oportunidade que os indígenas tem de mostrar as pessoas não indígenas, que podem contar sua própria história, que é diferente da escrita pelos colonizadores para destacar sua autoridade perante os nativos, mostrando o indígena como um herói ou como um assassino, mas nunca como um povo massacrado, humilhado, violentado e escravizado.

A literatura de autoria feminina indígena é recente, portanto, tímida diante das escritas femininas não indígenas, a primeira indígena mulher a escrever um livro no Brasil foi Eliane Potiguara, intitulado *A terra é a mãe do índio*, em 1989, depois outras autoras produziram sua escrita literária, como podemos observar abaixo, as obras femininas indígenas publicadas a cada ano, por autores diferentes até hoje.

Lídia Krexu Rete Veríssimo, com o livro *O balaio enfeitado*, em 2002 / Sulamy Katy, com o livro *Meu lugar no mundo*, em 2004 / Shirley Djukurnã Krenak, com o livro, *A onça protetora*, em 2004 / Kerexu Mirim, com o livro *A índia voadora*, em 2005 / Graça Graúna com o livro, *Criaturas de Nãnderu*, em 2010 / Vãngri Kaingáng, com o livro, *Jóty, o tamanduá*, em 2010 / Maria Kerexu, com o livro, *A mulher que virou Urutau*, em 2011 / Lia Minapoty, com o livro *A árvore de carne e outros contos*, em 2011 / Marcia Mura com o livro *O espaço lembrado: experiências de vida em seringais da Amazônia*, em 2013 / Denízia Cruz, com o livro *Contos Indígenas*, em 2014 / Aline Rochedo Pachamama, com o livro *A poesia é a alma de quem escreve*, em 2015 / Niara Terena com o livro *Amor essencial*, em 2015 / Fernanda Vieira, com o livro *Crônicas ordinárias*, em 2017/ Marcia Kambeba, com o livro *Ay Kakyri Tama: eu moro na cidade*, em 2018 / Auritha Tabajara, com o livro *Coração na aldeia, pés no mundo*, em 2018 / Julie Dorrico com o livro *Eu sou macuxi e outras histórias*, em 2019 / Chirley Maria Pankará com o livro *Nãna e os potes de barro*, em 2019 / Telma Pacheco Tamba Tremenbé com o livro *Raízes do meu ser: meu passado presente indígena*, em 2019, Marcia Kambeba, com o livro, *Saberes da floresta*, em 2020 / *O lugar do saber ancestral*, em 2021 e *O povo Kambeba e a gota de água*, em 2022. (MOREIRA, ADAPTADO. 2021).

Contudo, não é fácil para estas escritoras produzirem e venderem seus livros, pois o preconceito é constante contra esse tipo de literatura que está em crescimento na sociedade, como releva em sua experiência de escritora a autora Marcia Kambeba.

Precisamos escrever a nossa realidade, pois não se tem nem 1% de representação da mulher indígena nesse espaço. O meu primeiro livro paguei do meu próprio bolso. [...] Normalmente, quando a gente chega numa editora, a gente se depara com o preconceito. Sempre falam que o meu, o nosso material não interessa. O indígena quer publicar, quer contribuir para o seu povo e sua terra, pois temos uma sociedade que ainda criminaliza a gente, defende ainda que temos que morrer, que somos preguiçosos, que não trabalhamos, são vários os estereótipos. Por isso, a importância de estar aqui falando da minha luta, divulgando esse trabalho e a minha história. (SINTIFRJ, 2018).

Os poemas de Kambeba, mostram a luta das mulheres indígenas, registrando a resistência contra os invasores e os opressores, pois as mulheres indígenas mesmo em 2022, ainda são vítimas de vários tipos de violências que acontecem em contextos variados “no contexto de conflitos armados, durante a execução de projetos de investimento e extração, em seus territórios, no contexto de privação de liberdade, violência doméstica, no meio urbano e no contexto de migração e deslocamento” (CIDH, 2017, p. 5). Além disso, as indígenas sofrem discriminação e não tem seus direitos econômicos e socioculturais garantidos, mostrando mais ainda a importância da escrita promovida pelas autoras indígenas, como resistência do gênero feminino em suas aldeias e na cidade.

A discriminação contra as mulheres indígenas pode ser observada no mercado de trabalho, no acesso limitado ao sistema de seguridade social, nas altas taxas de analfabetismo, a falta de acesso à alimentação e água, o desrespeito de seus direitos culturais, e a grave situação de pobreza e exclusão social que as afeta. (CIDH, 2017, p. 5).

O preconceito contra as indígenas já é identificado a partir do momento que saem de suas aldeias e vão para a cidade, infelizmente, isso chega a um ambiente em que deveria ensinar o respeito ao próximo, a dignidade e acima de tudo a luta contra as violências “a universidade”, mas, mesmo neste ambiente os indígenas precisam enfrentar o preconceito, que segundo a própria Kambeba sofreu durante o período que era mestranda.

O preconceito é feroz como jaguar, chega destruidor. Quando eu estava no mestrado eu sofri preconceito e racismo, a professora dizia que meu conhecimento era incipiente para eu estar no mestrado e ter tirado o segundo lugar na UFAM, ela dizia que eu era verde para estar falando para mestrandos. (CONDE, 2022).

A Marcia Kambeba, nasceu na aldeia Tikuna em Belém dos Solimões no ano de 1979, por isso, pertence à etnia do povo Omágua/ Kambeba. Aos 14 anos começou a escrever seus versos, era ali que nascia a autora ativista que encanta seus leitores com toda beleza poética em suas

obras. Quando cresceu, graduou-se pela UEA em geografia, posteriormente, fez pós-graduação em Educação Ambiental e tornou-se mestra, com a temática: a identidade e o território do povo Omágua/Kambeba na UFAM, hoje é doutoranda em letras estudos linguísticos com análise do discurso, trabalhando as narrativas orais Kambeba na (geodecolonialidade Kambeba), interligando os territórios kambeba com os povos do Peru, através das narrativas orais.

O viés da sua escrita retoma a mulher em vários contextos, expressando toda a luta dessas guerreiras, sua relação com a natureza e a cidade, elencando os preconceitos sofridos por elas. Algumas de suas obras também apresentam um viés educativo, considerando, que a autora também é professora, geralmente com temática do processo de descolonização, para que os alunos compreendam melhor a cultura e tenham uma visão panorâmica do cotidiano indígena do seu povo.

O primeiro livro dela foi *Ay kakyri Tama: eu moro na cidade* em 2018, depois o livro *Saberes da floresta*, em 2020, na sequência *Kumiça Jenó: Narrativas Poéticas dos Seres da Floresta* em 2021, em seguida *O lugar do saber ancestral* também em 2021, e agora em 2022, o livro: *O povo Kambeba e a gota de água*. Segundo Pacini apud Kambeba (2020, p. 11), “a autora é brilhante atuando no seu teatro, na música e na sonoridade de seus versos, o que não aparece na escrita, somente sugere, acena”. Concordando com o brilhantismo desta autora, Daniel Munduruku disse que “ler os poemas dela o fez entender melhor a sua existência, mas para chegar a tal compreensão é preciso “ler com os olhos do coração e não com os da racionalidade acadêmica ou pragmatismo ocidental” (KAMBEBA APUD MUNDURUKU, 2021. p. 9).

ANÁLISE DOS POEMAS

A LUTA E RESISTÊNCIA POR MEIO DA ESCRITA

O primeiro poema que vamos analisar *Resistência Indígena*, se encontra entre as páginas 34 e 34, do livro *O lugar do saber*, publicado pela autora Marcia Kambeba em 2020.

Quando as expedições aqui chegaram
Nesse solo meus pés já haviam tocado,
Meus cabelos cobriam meu corpo,
Com as palhas fazia um trançado.
Homens altos, vestidos,
Com arma na mão,
Meu povo correu, se escondeu,
Que confusão!
E numa conversa estranha,

Começava um perde e ganha,
Nossas casas invadidas
Pela espada da ambição.

Resistimos a uma guerra
De dizimação e epidemia,
Escravidão e exploração,
Maus tratos que covardia.
Falavam em nome de um Cristo,
Qual Cristo? Não se via.

Como mulher sofri
Vendo o povo lutar,
Vejam só que invasão,
Invadidos sem pensar
Que o sofrimento ora sentido
la por anos se arrastar.

Os abusos e violências
Não ficaram para traz,
Vários anos se passaram
Ainda ecoa nossa voz.
Sou indígena tenho alma,
Sou a riqueza, sou a nação,
Não sou enfeite, nem objeto,
Sou a barriga da gestação,
Que gestou em ti cultura,
Contribuindo com a
miscigenação.

Na minha alma feminina,
Trago a letra da canção,
São vozes que gritam alto,
Com suavidade e beleza.
Sou mulher, sou povo,
Sou rio, sou natureza.
Cada canto em sua língua,
Identidade que em mim ressoa,
Sou cultura, ancestralidade,
Sou sabedoria, eu sou pessoa

O poema explica que os indígenas já estavam nesta terra antes dos colonizadores chegaram e que eles podiam usar o seu corpo como desejavam, com os cabelos no tamanho que eles queriam e com os adereços da própria natureza, mas com a chegada dos colonizadores, os povos originários foram oprimidos com a força das armas, e transformados em escravos. A brutalidade era tamanha, que as casas eram invadidas, com abusos e todos os tipos de violências, psicológicas, sexuais e até espirituais.

Conforme A COMISSÃO INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS (CIDH, 2017, p.5), “Violência espiritual manifesta-se quando atos de violência ou de discriminação contra as mulheres indígenas são percebidos não apenas como um ataque individual contra elas, mas também como um dano à identidade coletiva e cultural das suas comunidades”. O poema, mostra isso como uma covardia sem tamanho, tudo pela ambição do poder e do consumismo material. Uma exploração cometida usando o nome de Cristo, através da catequização para usar os indígenas como quisessem.

Todavia, os indígenas resistiram, foram e são os ventres gestacionais que iniciaram a cultura brasileira e fizeram a ligação entre os povos e a terra da mãe natureza, por isso, trazem na alma as vozes que ecoam da ancestralidade, marcando para o seu povo a identidade.

Elas foram enxotadas de suas terras, mas os valores, os conceitos, os princípios, a cosmologia jamais, em tempo algum foram dizimados pelo colonizador. Essa é a nossa maior herança: a preservação da nossa essência, em um mundo impune, cheio de diferenças e preconceitos. É como renascer no meio do lixo. É como a flor de lótus, que nasce na lama e atinge a superfície cristalina. (POTIGUARA, 2019, p. 98).

Isto é, as mulheres indígenas não são apenas pessoas, mas uma nação ancestral que passa ao decorrer do tempo pela oralidade e fortalecem sua existência através do registro na escrita. Isso permite, que os seus conhecimentos culturais não sejam compartilhados apenas com sua aldeia, mas com todos os povos que sejam indígenas ou não.

E é com a mulher que o homem aprende. É com a mãe terra e o ventre vulcânico, revolucionário, guerreiro, combativo que trará a transformação do ser humano contra a exploração do homem pelo homem, e por conseguinte, a transformação dos sistemas políticos, sociais e econômicos. (POTIGUARA, 2019, p. 107).

O poema é uma extensão que transcende entre o passado e o presente da realidade sofrida pelos indígenas, principalmente pelas mulheres. A escrita de Marcia aqui não só relata, mas enaltece os principais pontos de angústia do que passaram e ainda passam os indígenas. Consoante, Aline Rochedo em Forte (2021), a escrita de autoria feminina “É uma escrita sentida, uma escrita de realidade, uma escrita de amor pela Mãe Terra — e uma escrita que é também um grito pelo hiato que há na história brasileira em relação aos povos originários. **Para mim, palavras escritas são sementeiras**”. Ainda segundo Pachamama (2021), “A voz da mulher indígena é importante porque esteve invisibilizada, calada e oprimida nesses cinco séculos. Chegou o momento de essa mulher colocar para fora”. A voz, que tanto foi silenciada, merece e deve ter seu registro divulgado, alcançando os leigos ou não sobre a real situação das mulheres indígenas.

O próximo poema que vamos analisar chama-se *Identidade* e também faz parte do livro *O lugar do saber*, na página 31, de Marcia Kambeba.

Minha indianidade,
Meu caminho na cidade,
Meus cabelos longos,
Carregam minha identidade. Identidade que represento
Com clareza na afirmação,
Com orgulho na minha alma,
Resisto à negação.
Negação de ser indígena
E assumir a vida na cidade,
No direito de poder vencer,
Convivendo com dignidade.
Mas o preconceito é vilão,
E vem feroz como jaguar,
Como flecha acertou o meu ser,
E meu cabelo o “branco” me fez cortar.

Para conseguir um emprego,
Essa dor tive que passar,
Cortei não só o cabelo,
Mas a magia que nele podia mostrar
A tristeza que sinto agora,
É maldade do opressor,
Que sabendo da minha luta,
Uma ordem me passou:
Para trabalhar aqui,
O cabelo vai ter que cortar.
Mas a minha identidade,
Essa ele não conseguiu apagar.
Expressa no meu canto,
Na minha flauta a tocar,
Canto a solidão,
Para aldeia quero voltar.

Comer caça do mato,
Pescar com meu irmão,
Cantar na minha língua,

Sem ser motivo de gozação.

Marcia Kambeba, relatou muitas vezes que o preconceito começou quando ela saiu da aldeia para a cidade, mesmo que o seu pai a tenha ensinado muitas coisas, como comer de garfo e faca, ela ainda passou por diversas situações de preconceito, aqui neste poema ela retrata uma das formas de preconceito vivenciada, não só por ela, mas por diversas indígenas que saíram da floresta ao lado do seu povo, para tentar estudar e viver na cidade. O poema traz o cabelo como simbologia da humilhação e a imposição do colonizador, que os indígenas precisam enfrentar ainda hoje. Ser obrigado a cortar o cabelo para poder exercer uma função dentro de uma empresa chega a uma violação física ao indígena, isto porque, para as mulheres indígenas o cabelo não é apenas para mostrar sua beleza, o quanto que é saldável ou que tem cabelos lisos, mas sim, uma marca cultural que as diferencia entre os seus povos.

A indígena Yasmin Puri, (2021), nos explica melhor essa situação:

Eu vejo a importância do cabelo em várias fases da vida para os indígenas. Em algumas etnias, as meninas quando viram moças cortam a franja. Em outras elas param de cortar a franja quando chega esse momento. O corte de cabelo também é uma forma de identificar as diferentes etnias, quando você vê o povo xavante ou caiapó, você já sabe pelo cabelo. (PURI, 2021).

Logo, quando um não indígena solicita que uma indígena corte o seu cabelo está indo contra a cultura deles, está querendo aculturar de acordo com seus próprios termos, mas os indígenas permanecem resistindo através de outras formas de imposição, por meio da sua música, dos seus ritos e de sua escrita.

Na estrofe: *Para aldeia quero voltar. Comer caça do mato, pescar com meu irmão, cantar na minha língua, sem ser motivo de gozação*, a autora não quer dizer que retrocede tudo o que conquistaram até hoje, depois de passar por tanto sofrimento, ela quer mostrar que eles sentem saudade da vida na floresta, onde não precisavam enfrentar todo o preconceito das pessoas na cidade, com seus modos culturais peculiares, que tem suas próprias simbologias e importância para cada povo.

Quer dizer que as pessoas deveriam conhecer a cultura deles antes de julgar e obrigá-los a se tornarem o que não são, porém, mesmo passando por esta situação devido a sua força

ancestral conseguem seguir em frente e manter dentro dos seus corações sua cultura viva e ancestralidade resguardada.

O nosso terceiro e último poema a ser analisado chama-se *Amazonidas*, que também é da autora Marcia Kambeba e será publicado em seu próximo livro.

Somos filhas da ribanceira Netas
de velhas benzedeadas,
Lavando roupa no rio,
lavadeiras,
No corpo o gingado de
carimbozeiras,
Temos a força da onça pintada,
Lutamos pela aldeia amada,
Mas, viver na cidade não tira o
direito de ser,

Deusas da mata molhada,
Nação, ancestralidade,
sabedoria, cultura,
Somos filhas de Nhanderú,
Senerú, Nhandecy
O Brasil começou bem aqui...
Não nos sentimos aculturadas,
Temos a memória acesa,

Temos no urucum a pele
encarnada,
E vivemos na certeza de
que nossa aldeia Resistirá
sempre ao preconceito do
invasor, Somos a voz que
ecoou. Resistência? Sim
senhor!

Neste poema, a autora enaltece a força da mulher indígena por meio da ancestralidade, fazendo uma relação entre humanos e deuses, uma vez que a mulher indígena está ligada à terra e a natureza, notamos essa ligação quando a autora diz: *Deusas da mata molhada, temos no urucum a pele encarnada, / Temos a força da onça pintada*, em que a onça representa essa natureza, essa ferocidade que existe dentro de cada indígena para combater o seu oponente.

Se a força da mulher indígena vem da ancestralidade, a sua identidade é marcada pelo cotidiano indígena que já vem sendo mantido de geração em geração. Isto fica explícito quando a autora diz: *Temos no urucum a pele encarnada, lavando roupa no rio, lavadeiras, no corpo o gingado de carimbozeiras*. De acordo com Potiguara (2019, p.88), “Uma mulher deve andar com a força à sua frente, a profunda natureza intuitiva dessa mulher deve prevalecer na dualidade obrigatória de toda a mente feminina”. Isto faz parte da herança ancestral e quem a desenvolve está usando com sabedoria.

Na estrofe que explica: *Mas, viver na cidade não tira o direito de ser, Nação, ancestralidade, sabedoria, cultura*, a autora revela que a indígena quando passa a morar na cidade não deixa de ser indígena, temos aqui uma relação com o poema anterior, *Identidade*, que também relata o direito de exercer sua cultura e a sua identidade em qualquer lugar que estiver. Esta parte da poesia remete ao período secular em que nos encontramos, pois durante a exploração não era só o cabelo que era cortado ou sua religião e ritos que tentavam proibir, era um massacre violento e tempestuoso da maldade humana, como nos mostra Graúna (2013, p.102), “A representação da mulher indígena na sociedade não índia foi articulada, desde a

colonização, com requintes de malícia, discriminação, brutalidade, preconceito”. O poema termina por confirmar que as indígenas não serão aculturadas e resistirão sempre que forem oprimidas, pois a aldeia não está na floresta, está dentro de cada uma delas, em qualquer lugar da cidade, em que elas morarem.

Portanto, os três poemas analisados representam a voz da ancestralidade que ecoa dentro das mulheres indígenas, permitindo que elas mantenham o foco em seus objetivos e sempre levem à frente à aldeia que existe dentro de si, lutando contra o opressor, protagonizando suas histórias e perpetuando a herança de serem parte essencial de um povo, uma resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de autoria indígena é recente na sociedade, principalmente porque para as poetisas indígenas não é fácil que seu trabalho seja aceito pelas editoras e tornem-se um conteúdo relevante para os não indígenas. Mesmo assim, já se tem mais de 40 escritoras brasileiras que seguem utilizando a sua escrita para tocar o coração das pessoas, mostrando a cultura do seu povo e a importância da mulher para os povos originários e para toda a sociedade, uma vez que, a mulher está ligada ao desenvolvimento da nação através da gestação cultural. As mulheres indígenas estão cansadas de serem silenciadas, por isso lutam para estar dentro dos lugares que lhe fornecem poder, como a arte através da escrita literária e a política para mostrar a realidade do seu povo, o sofrimento, a discriminação e o preconceito velado.

Assim sendo, uma das mulheres indígenas que merece o nosso respeito é a autora Marcia Kambeba, que resiste de todas as formas que tem acesso, por meio de sua escrita com os belíssimos poemas, falando sobre a resistência dos povos indígenas, enaltecendo a força da mulher dentro das aldeias e leva a poesia ao caminho em que pode ter uma grande contribuição que é a educação. Além disso, é a primeira mulher indígena a ser ouvidora geral da Prefeitura de Belém (PA). A música, a literatura e a política, são espaços que as mulheres indígenas brasileiras estão se inserindo para lutar por seus direitos, mas ainda é através da escrita que a maioria das indígenas conseguem expressar a dor e angústia, por ainda ter a resistência do povo não indígena em aceitá-los na sociedade, como também a alegria e honra de ter conseguido resistir ao colonizador, as torturas, as explorações, a escravidão, e a maldade do homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CIDH, Comissão. Interamericana de. Direitos Humanos. BROCHURE. **Mulheres Indígenas...** pleno das **mulheres indígenas** aos seus direitos humanos. BROCHURE. **Mulheres Indígenas.: Enfoque holístico.** 2017. Disponível em < Brochure-MujeresIndigenas-pt (cidh.org)>.

CONDE, Podcast. Grupo Prerrogativas. **O lugar do saber ancestral, com Márcia Kabemba.** YouTube, 05 de abril de 2022. data da publicação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TSJrlv8OhTA>.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.) **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção** [recurso eletrônico] / Julie Dorrigo; Leno Francisco Danner; Heloisa Helena Siqueira Correia; Fernando Danner (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

FORTE, Bruna. **Mulheres que gestam a terra: escritoras indígenas cartografam vivências femininas.** OP+, 18 de abril de 2021. Disponível em:<Mulheres que gestam a terra: escritoras indígenas cartografam vivências femininas | Pause | OPOVO+>. Acesso em: 10/08/2022

GRAÚNA, Graça (2013). Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil. Belo Horizonte: Mazza.

KAMBEBA, M. W. **Ay Kakyrítama: eu moro na cidade.** 2. ed. São Paulo: Polén, 2018. KAMBEBA, Márcia Wayna. **O lugar do saber.** - São Leopoldo: Casa Leiria, 2020/2021..

MAGGI, Carolina. **#AmoMeuCabelo: “Quando entendemos que a natureza inteira passa por fases percebemos que fazemos parte dela”.** Tudo pra cabelo, 19 de abril de 2021. Disponível em <<https://www.allthingshair.com/pt-br/como-cuidar-dos-cabelos/amomeucabelo-quando-entendemos-que-a-natureza-inteira-passa-por-fases-percebemos-que-fazemos-parte-ela/#:~:text=A%20rela%C3%A7%C3%A3o%20dos%20ind%C3%ADgenas%20com%20o%20cabelo&text=O%20corte%20de%20cabelo%20tamb%C3%A9m,e%2C%20normalmente%2C%20uma%20mulher>>. Acesso em: 10/08/2022.

MOREIRA, Tássita de Assis. **Força e sutileza nas palavras das mulheres guerreiras: a autoria das mulheres indígenas.** Livraria Maracá.2021. Disponível em: < <https://www.livrariamaraca.com.br/autoria-das-mulheres-indigenas>> Acesso em: 10/08/2022

MUNDURUKU, Daniel. **Literatura que se faz com os ritos e palavras.** In: Antologia Indígena. Mato Grosso: INBRAPI, 2005. p. 9-10.

POTIGUARA, Eliana. **Metade cara, metade máscara** / Eliane Potiguara. Rio de Janeiro, RJ – 3ª Edição revisada – Grumin, 2019.

SINTIFRI, Marcia Kambeba. **Pelos direitos das mulheres indígenas no Brasil.** Sindicato dos Trabalhadores do Instituto Federal Do Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<http://sintifri.org.br/sintifri/2018/10/09/pelos-direitos-da-mulher-indigena-no-brasil/>>. Acesso em: 10/08/2022.



MARIA FIRMINA DOS REIS: A MATRIARCA DA LITERATURA AFRO- BRASILEIRA

Larissa da Silva SOUSA (UNIFESSPA)¹

RESUMO: Este trabalho surge tomado pelo objetivo de apontar nas principais narrativas da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, o romance *Úrsula* e os contos *Gupeva* e *A escrava*, aqueles que são tidos como os cinco elementos elaborados/trabalhados pelo pesquisador Eduardo de Assis Duarte (2009) como sendo fundamentais para a definição de uma dita literatura afro-brasileira: a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público. As manifestações de literatura afro-brasileira e, principalmente, o que ela sugere – uma produção literária produzida por aquelas pessoas que experimentam/experimentaram, o que é ser negro dentro de uma sociedade forjada em moldes colonialistas, escravocratas e racistas, como a sociedade brasileira – tem gerado, há muito tempo, argumentos que tentam deslegitimar discussões que envolvem esse conceito que, é necessário destacar, ainda está em construção. Para a elaboração deste estudo, Eduardo de Assis Duarte (2009), Luiza Lobo (1993) e Florentina Souza (2006) fundamentam e embasam o debate e a discussão. Aqui o trabalho é construído de modo a buscar identificar esses elementos nas narrativas firminianas, e a partir deles reafirmar Maria Firmina dos Reis uma autêntica representante da literatura afro-brasileira e pioneira das letras no Brasil, por isso a chamamos de matriarca da literatura afro-brasileira.

Palavras-chaves: Maria Firmina dos Reis; matriarca; literatura afro-brasileira; autoria feminina.

ABSTRACT: This work appears taken by the objective of pointing out in the main narratives of the Maranhão writer Maria Firmina dos Reis, the novel *Úrsula* and the tales *Gupeva* and *A escrava*, those that are considered as the five elements elaborated/worked by the researcher Eduardo de Assis Duarte (2009) as being fundamental for the definition of a so-called Afro-Brazilian literature: the theme, the authorship, the point of view, the language and the public. The manifestations of Afro-Brazilian literature and, mainly,

¹ Mestra em História e Letras pela Universidade Estadual do Ceará, professora da Faculdade de Educação do Campo da UNIFESSPA. E-mail: larisousa@unifesspa.edu.br.

what it suggests – a literary production produced by those people who experience/experienced what it is to be black within a society forged in colonialist, slave-owning and racist molds, such as Brazilian society – has generated, for a long time, arguments that try to delegitimize discussions involving this concept that, it is necessary to highlight, is still under construction. For the elaboration of this study, Eduardo de Assis Duarte (2009), Luiza Lobo (1993) and Florentina Souza (2006) substantiate and base the debate and discussion. Here the work is constructed in order to seek to identify these elements in Firminian narratives, and from them to reaffirm Maria Firmina dos Reis an authentic representative of Afro-Brazilian literature and a pioneer of letters in Brazil, which is why we call her the matriarch of Afro-Brazilian literature. Brazilian.

Keywords: Maria Firmina dos Reis; matriarch; Afro-Brazilian literature; female authorship

Maria Firmina dos Reis “Uma maranhense” ilustre

“Uma Maranhense” era o pseudônimo usado por Maria Firmina dos Reis. Por muito tempo sua obra ficou exclusiva do conhecimento social, só no ano de 1962, quase que por acaso, os pesquisadores José Nascimento Moraes Filho e Horácio de Almeida tiveram acesso ao texto “Úrsula: romance original brasileiro”, registrado por “Uma Maranhense” o que despertou sua curiosidade e os levou a buscar pelo pseudônimo. Identificaram a autora, no Dicionário por Estados da Federação, e encontraram uma série de outras produções realizadas por ela, como: “Gupeva, romance brasileiro” em 1861, de temática indianista, a obra de poesias “Cantos à beira-mar” em 1876 e o conto “A Escrava” publicado em 1887. As pesquisas continuaram e em 1973, José Nascimento Moraes Filho encontra nos porões da Biblioteca Pública Benedito Leite, em São Luís, mais escritos de Maria Firmina.

Firmina escreveu para jornais publicando contos, poesias, crônicas e charadas, durante muito tempo Maria Firmina contribuiu com a imprensa local, atuando em diversos jornais e periódicos, sempre bastante atuante. Seu primeiro romance *Úrsula*, foi publicado em 1859, porém, consta em pesquisas recentes que no ano de 1857 já havia uma resenha feita sobre ele, ou seja, dois anos antes de sua publicação oficial, já estava pronto. Ao ultrapassar o espaço o qual era destinado aos homens, a maranhense rompe barreiras de preconceito, fundamentado no machismo e racismo, mostra a importância da literatura feminina para evidenciar que a presença da mulher negra no século XIX, no Brasil, não se resumiu apenas ao espaço físico marcado pela casa grande e a senzala. Firmina vai além do aspecto idealizador da mulher, pois, utiliza da criação literária para denunciar a injustiça política e social de sua época: a escravidão. De acordo com Luiza Lobo (1993), Maria Firmina não narra as reminiscências da escravidão

apenas por intuição, ela narra história que ouviu de quem realmente vivenciou a barbárie, pois tinha relações de amizade com muitos escravos e ex-escravos.

Maria Firmina utiliza do movimento da criação literária para elaborar a dor de um passado que viveu e presenciou, para Wilberth Salgueiro (2015) é na rememoração incessante do acontecimento intenso que o trauma sobrevive e é o modo como cada um elabora o trauma e/ou o passado que vai determinar a continuidade e a intensidade de seus efeitos. E o que significa elaborar o passado? (ADORNO, 2008), para Jeanne Marie Gagnebin (2006) “O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. Negra, de família de poucas posses, a escritora maranhense vivenciou na própria pele cenas de preconceito por conta de sua cor e foi através da palavra que Maria Firmina dos Reis denunciou o seu trauma e as suas feridas – feridas que não eram só suas.

Maria Firmina e a Literatura afro-brasileira: um conceito em construção²

Maria Firmina dos Reis faz da literatura o palco da voz dos seus antepassados, onde os próprios sujeitos escravizados retratam, sob seus próprios pontos de vista, a amargura da escravidão. Lobo (1993) afirma que os personagens de Firmina transmitem a impressão de se tratar de pessoas que a autora realmente conheceu. E seria por conta dessa proximidade e conhecimento das narrativas reais desse povo, que ela escreve inaugurando um olhar não-branco e não-racista ao tratar da realidade de negros e escravizados no Brasil. Também Assis Duarte destaca a importância do pioneirismo do tratamento dado ao personagem negro na ficção de Firmina dos Reis. Até então, a figura do negro era sempre descrita como animalizada, infantilizada e/ou demoníaca.

Enquanto personagem, o negro ocupa um lugar menor na literatura brasileira. Na prosa, é um lugar muitas vezes inexpressivo, quase sempre de coadjuvante ou, mais acentuadamente no caso dos homens, de vilão. E isto desde os começos da produção letrada no país. Entre coadjuvante e vilão se situam dois tipos românticos produzidos pelo patriarca José de Alencar: a mãe, da peça de mesmo nome, e o anti-herói de outra peça, à qual batizou com o título nada sutil de **O demônio familiar**. Entre a mãe vítima da escravidão e o moleque enredado e algoz do bom humor de seus senhores, está o negro sob o jugo estreito do estereótipo: virtude vitimizada de um lado, falsidade e vilania, de outro. Em que medida um escritor como Alencar repercute os valores de seu

² DUARTE (2005).

público ou incute sua própria visão de mundo no leitor e/ou espectador de seus escritos é preocupação que não deve faltar a uma crítica empenhada em compreender (DUARTE, 2013, p. 147).

A obra narrativa da autora maranhense nos apresenta um negro constituído de memória, sentimentos, ternura, saudade e, essencialmente, alguém que já gozou de liberdade plena em seu continente. Com as reminiscências de Preta Suzana, no romance **Úrsula**, nos deparamos com algo nunca colocado na literatura brasileira: a vida levada antes de ter sido arrancada de sua terra natal e para ser escravizada pelos “bárbaros”³. A saudade que a mulher carregava da filha, a qual nunca mais veria, a lembrança da mãe e do esposo que fora obrigada a abandonar. O desespero que levou a escravizada Joana a enlouquecer, no conto **A escrava**, atormentada pela dor de ter sido separada dos filhos de oito anos de idade. Essas narrativas nos apresentam mulheres negras distantes do estereótipo criado para tal, o da mulher vista apenas como corpo sexualizado, destinada para prazeres carnavais e trabalho, jamais atrelada à figura de mãe. De acordo com Duarte (p. 24, 2010), como personagens, as mulheres afrodescendentes integram o arquivo da literatura brasileira desde seus começos. De Gregório de Matos Guerra a Jorge Amado e Guimarães Rosa, as personagens femininas originadas da diáspora africana no Brasil têm lugar garantido, em especial, no que toca à representação estereotipada que une sensualidade, falta de pudor e/ou animalização.

Maria Firmina dos Reis ao ultrapassar um espaço que era destinado aos homens brancos, rompe barreiras fundamentadas no machismo e racismo, rumando para o que viria a ser uma libertação e a emancipação do ser social, utiliza a sua criação literária para denunciar a injustiça política e social que assolava o povo negro de sua época: a escravidão. Dessa maneira, mostra a importância de uma literatura afro-brasileira engajada, ao exaltar a ancestralidade africana e retratar o drama existencial do devir negro, dando contornos às situações vigentes e inaugurando esse movimento de autoria afrodescendente. No corpo do texto dessas suas mais notórias narrativas – o romance **Úrsula** e o conto **A escrava** - identificamos cada um dos elementos – a temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público - elaborados por Eduardo de Assis Duarte, que nos permite afirmar com veemência o pioneirismo de Firmina, nos permitindo chamá-la de matriarca da Literatura Afro-brasileira.

³ Expressão utilizada pela própria personagem Preta Suzana ao se referir aos homens que a sequestraram e mantiveram-na presa em um navio até aportar em terras brasileiras.

De acordo com o proposto por Duarte (p.07, 2011), “o tema é um dos fatores que ajuda a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira”, porém, esse é um elemento que demanda cuidado ao ser elaborado. É preciso estar atento ao fato de que a Literatura Afro-brasileira não aborda só o sujeito afrodescendente, mas todo o universo cultural e social que esse sujeito está envolvido. Segundo Eduardo de Assis, esse tema

Pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências, ou ir à glorificação de heróis como Zumbi dos Palmares [...] A temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o novo mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade [...] na história contemporânea busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão (DUARTE, 2011, p. 06-07).

A temática da diáspora ganha, com a Literatura Afro-brasileira, uma nova forma de abordagem. Diferente de quando trabalhada por escritores brancos, que, muitas vezes, colocam o negro, o escravizado, e suas crenças e tradições como folclórico ou exótico, o que acabou estereotipando essa figura sistematicamente colocada à margem da sociedade.

A diáspora será compreendida não apenas como deslocamento geográfico, mas principalmente como uma circunstância de vida de parcela significativa da população do país, teoricamente vista como membro da nação e, entretanto, excluída e discriminada por uma sociedade que a vê como inumana ou não-cidadã devido à sua ascendência africana. Parte dessa população busca nos contatos com as culturas de origem africana motivações para a criação de suas bases culturais e de seus perfis identitários de autoafirmação. O fato de articularem-se de modo desviante com a tradição europeia hegemônica confere a esses grupos a possibilidade de criar caminhos culturais outros que não aqueles impostos pela cultura institucionalizada (SOUZA, 2006, p. 24).

Negra, mulher, pobre, nordestina e professora, Maria Firmina vivenciou um “emaranhado” de situações de “marginalidade”. Morreu “solteira, pobre e cega, sem qualquer reconhecimento da crítica de seu tempo” (LOBO 1993, p. 224). Sua exclusão social ocorreu de forma acentuada e gritante, sendo discriminada pelos costumes, preconceitos e valores ditados por sociedade escravagista e machista. Maria Firmina escreveu, como coloca a ativista chicana feminista Glória Anzaldúa (2016), para registrar o que os outros apagavam quando ela falava, para reescrever as histórias mal contadas. Demarca um estilo literário que se alinha na memória da cultura negra, evidenciando que “não existe separação entre vida e escrita” (ANZALDÚA, 1987). Em meio ao modo de pensar e escrever de uma sociedade patriarcal, uma mulher negra

e pobre, em serviço ao devir-negro no mundo se dispôs a narrar as reminiscências de escravizados que foram arrancados de suas terras e famílias no continente africano.

A autoria de Maria Firmina advém de um lugar de fala bastante compromissado em falar dos seus, pois, sendo negra – dentro daquele regime –, convivendo frequentemente com escravizados e ex-escravizados, tinha conhecimento das mazelas enfrentadas, sua escrita questiona a tradição escravocrata e patriarcal, marcada pela estigmatização e pela subalternização das comunidades afro-brasileiras, e em consequência, por seu silenciamento durante séculos.

A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre escritura e experiência, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra (DUARTE, 2011, p. 09).

Para Eduardo de Assis Duarte (p.08, 2011), o elemento “autoria” é um dos mais controversos e complexos, “pois implica a consideração de fatores biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades daí decorrentes e, ainda, a defesa feita por alguns estudiosos de uma literatura afro-brasileira de autoria branca”. Em Maria Firmina essa “autoria” é facilmente percebida e legitimada, em suas narrativas o “eu-lírico” e o biográfico, caminham lado a lado, ao trabalhar as escrevivências decorrentes do Brasil oitocentista. Para Cristiane Cortês (2016), a palavra “escrevivência” surge como um neologismo de fácil compreensão semântica: trata da ideia de juntar escrita e experiência de vida, a professora e escritora Conceição Evaristo se apropria do termo “para elucidar o seu fazer poético e lhe fornece contornos conceituais” (CORTÊS, p.52, 2016).

O escopo da escrevivência está ali: criação de uma tradição que tece a dor num faz de conta impactante, ascende os seus, joga luz onde só havia relampejos, dá voz ou inventa formas de adentrar o silêncio daqueles que não se reconhecem na tagarelice da pós-modernidade ainda cartesiana (CORTÊS, p.52, 2016).

Para Conceição Evaristo (p. 204, 2005), a “escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra”, e é com a sua escrevivência que Maria Firmina desconstrói uma história literária etnocêntrica e masculina até mesmo em suas ramificações, fazendo ouvir

pela primeira vez na literatura brasileira o discurso daquele que apresenta uma perspectiva não hegemônica, escrevendo a partir de seu lugar étnico-cultural, apontando para novos modelos de análise dessa cultura e das relações raciais no Brasil. Ainda de acordo com os apontamentos dados por Duarte (p.10, 2011), “a autoria há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista, pois Literatura é discursividade”.

O ponto de vista, na Literatura Afro-brasileira, indicaria no texto “a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigentes, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação” (DUARTE, p.10, 2011). Para Florentina Souza (2006), desde as últimas décadas do século XX até os dias atuais, há uma insistência em propor alterações e “correções” ao sistema de representação da sociedade e suas culturas, “sugerindo a participação da alteridade na construção desses valores/representações e recusando as propostas de um cânone único e universal”, antes disso, ainda no século XIX, Maria Firmina dos Reis já se movimentava nesse sentido.

Em sua obra, a personagem escravizada não é “vítima passiva” da escravidão e nem deveria ser diferente. É ela humanidade saudosa de sua terra natal, de onde foi arrancada de forma violenta. A voz dos escravizados, que experimentaram a liberdade/escravidão, assume um papel social e histórico dentro das narrativas, e é através dessas vozes que a autora constrói a sua denúncia.

A ascendência africana ou a utilização do tema são insuficientes. É necessária ainda a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo à toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população. Em suas Trovas burlescas publicadas em 1859, Luiz Gama, autoproclamado “Orfeu de Carapinha”, explicita a afrodescendência de seus textos ao apelar à “musa da Guiné” e à “musa de azeviche” para, em seguida, promover uma impiedosa carnavalização das elites. Já em seu romance *Úrsula*, também de 1859, Maria Firmina dos Reis adota a mesma perspectiva ao colocar o escravo Túlio como referência moral do texto, chegando a afirmar, pela voz do narrador, que Tancredo, um dos brancos mais destacados na trama, possuía “sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro.” (2004: 25) Mais adiante, faz seu texto falar pela voz de Mãe Suzana, velha cativa que detalha a vida livre na África, a captura pelos “bárbaros” traficantes europeus e o “cemitério” cotidiano do porão do navio negreiro. Numa época em que muitos sequer concediam aos negros a condição de seres humanos, o romance e a perspectiva afro-identificada da escritora soam como gestos revolucionários que a distinguem do restante da literatura brasileira da época (DUARTE, p. 10, 2011).

Essa perspectiva que diferenciou Firmina dos outros romancistas fica evidente desde o prólogo do romance *Úrsula*, quando, convicta de como seria recebida a sua publicação, ela

destaca que é consciente de que “pouco valeria este romance”, e nos suscita questionamentos como por que mesmo convicta quis escrevê-lo e publicá-lo? Por que mesmo diante do indiferentismo ela quis que Preta Suzana tivesse voz? Por que Maria Firmina quis narrar o sofrimento de Úrsula frente ao domínio machista do tio? Qual teria sido a maior motivação que levou Maria Firmina dos Reis a querer denunciar a realidade a que mulheres e negros eram submetidos no Brasil dos oitocentos, mesmo ciente de que por ter sido escrito por uma mulher o seu romance poderia passar “despercebido” e não ganhar o devido reconhecimento? Maria Firmina escreveu porque carregava em si o trauma da escravidão de seu povo, o trauma do preconceito e da discriminação, e foi isso que levou a tematizar em sua obra as dificuldades enfrentadas pelos afrodescendentes para desfrutar do direito à liberdade, igualdade e cidadania.

Algumas poucas considerações...

O avanço nos estudos voltados à sociedade, a partir de uma perspectiva étnica e de gênero, veio operar uma série de mudanças no que tange ao estudo tradicional da sociedade em geral, servindo de palco para um intenso processo de renovação que resultou na multiplicação de seu universo temático, de seus objetos e métodos de análise. Com isso, nos últimos anos têm crescido os estudos de teorias e críticas literárias que valorizem, além de textos canônicos e escritores já consagrados pela crítica, as vozes dissonantes que ressoam de espaços e sujeitos antes ignorados por ela.

Essa nova perspectiva torna ainda mais valiosa a descoberta das narrativas de Maria Firmina dos Reis. Sua escrita passou a contribuir para a busca de sujeitos históricos “despercebidos” como as mulheres e afrodescendentes do século XIX, além de fazer um deslocamento que confere à figura do negro migrar da condição de objeto à condição de sujeito da ação. As narrativas de Maria Firmina se constituem também uma denúncia às diversas adversidades que as mulheres brasileiras eram submetidas no Brasil Oitocentista. Os textos de Firmina são um campo fértil para reflexões sobre a posição de subalternidade em que se encontravam os escravizados e as mulheres, evidenciando a condição de desigualdade em que as mulheres, os africanos e seus descendentes estavam submetidos, abordando de forma nítida a opressão e a forma subserviente na qual essas pessoas viviam.

Ainda, somam como fundamentais para esta que convencionamos chamar de Literatura afro-brasileira, pois as narrativas de Firmina são documentos históricos que marcam, lá no século XIX, o início de uma escrita afrodescendente que, como pontua Duarte (2005), tem uma série de elementos próprios que a constitui e que podemos identificar no texto firminiano. Nas narrativas firminianas identificamos elementos fundamentais que fazem dela uma exímia escritora romântica. Apesar disso, percebemos que a abordagem e o lugar que garante a mulheres e escravizados dentro de suas narrativas se destoam totalmente de outras obras do mesmo período, revelando a sua atitude de vanguarda.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **O que significa elaborar o passado. Educação e emancipação.** Porto Velho: EDUFRO v. XXI, (Jan-Abr.), 2008.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em Línguas: Uma Carta para as Mulheres Escritoras do Terceiro Mundo, in: **Mostra de Cinema Mulheres em cena.** Rio de Janeiro: CCBB, 2016.
- CORTÊS, Cristiane. Diálogos sobre escrivência e silêncio, in: **Escrivências, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo.** Constância Lima Duarte, Cristiane Cortês e Maria do Rosário A. Pereira (Organizadoras). Belo Horizonte: Idea, 2016.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero e etnicidade. Terra roxa e outras terras – **Revista de Estudos Literários** .v.17, p.6-18. dez. 2009.
- DUARTE, Eduardo de Assis (Org.) **Literatura e afrodescendência no Brasil:** antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol. 4: História, teoria, polêmica.
- DUARTE, Eduardo de Assis. O negro na literatura brasileira. In: **Navegações** v. 6, n. 2, p. 146-153, jul./dez. 2013.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres Marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: DUARTE, Constância Lima. DUARTE, Eduardo de Assis. ALEXANDRE, Marcos Antonio. (Orgs.) **Falas do outro:** literatura, gênero, etnicidade. Belo Horizonte: Nandyala; NEIA, 2010.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In:
- MOREIRA, Nazilda Martins de Barros; SCHNEIDER, Diane (Ed.). **Mulheres no mundo:** etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005. P.201-212.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.
- LOBO, Luiza. **Crítica sem juízo,** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU/**
Florentina da Silva Souza. – 1 ed., 1 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2006.



MEMÓRIA, LUGARES E IDENTIDADES FEMININAS EM MEMÓRIAS DE MARTHA

Elvis Barbosa Caldeira SILVA (Universidade Federal de Uberlândia)¹

RESUMO: Devido à retomada de pesquisas, nas últimas décadas, voltadas para a literatura de autoria feminina no Brasil do século XIX, um dos nomes de relevo é o de Julia Lopes de Almeida. A partir da composição literária da autora, bem como da representação de seus personagens e espacialidades, tem-se refletido sobre as questões de gênero, o discurso como lugar de poder e o entrelaçamento entre memórias e identidades. Este trabalho analisou como a narrativa, a partir da memória de uma autora-narradora-personagem, funciona como um ato de fazer viver, por meio da escrita, a si e a outras mulheres representadas em Memórias de Martha, primeiro romance publicado de Julia Lopes de Almeida. Ademais, objetivou-se analisar os principais lugares de memórias no romance e as possíveis relações estabelecidas entre as personagens e esses espaços. Considerou-se que a escrita da protagonista Martha, para além de ser a realização textual de uma autorrepresentação feminina em cascata, funciona como profícuo campo de discussões em torno das teorias sobre memória, identidades e os estudos de gênero em literatura. Espera-se contribuir com as investigações acerca do modo como as mulheres-autoras no Brasil do entresséculos representavam outras mulheres e memórias, bem como busca-se apresentar alguns problemas político-socioculturais impostos à literatura de autoria feminina.

Palavras-chaves: Julia Lopes de Almeida; memória; identidade; autoria feminina; literatura brasileira.

ABSTRACT: Due to the resumption of researches, in recent decades, focused on female authorship literature in Brazil of the nineteenth century, Julia Lopes de Almeida is one of the most important names. From the literary composition of the author, as well as the representation of her characters and spatialities, has been reflected on gender issues, discourse as a place of power and the interweaving between memories and identities. This work analyzed how the narrative, from the memory of an author-narrator-character, works as an act of making live, through writing, herself and other women represented in Memórias de Martha, Julia Lopes de Almeida's first published novel. In addition, the objective was to

¹ Graduado em Letras – Português/Inglês pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). Mestrando vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista FAPEMIG desenvolvendo o projeto de pesquisa intitulado: Reconfigurações do sujeito lírico na poesia de Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto. E-mail: elvis.silva@ufu.br.

analyze the main places of memories in the novel and the possible established relations between characters and such places. Eventually, this paper considered that the writing of the protagonist Martha, in addition to being the textual realization of a cascading female self-representation, works as a fruitful field of discussions around theories on memory, identities and gender studies in literature. This work aims to contribute with the investigations on how women-authors in Brazil of the between-centuries represented other women and memories, as well as to present some political-socio-cultural problems imposed on female authorship literature.

Keywords: Julia Lopes de Almeida; memory; identity; female authorship; Brazilian literature.

Escrevendo mulheres: memória e identidade em Julia Lopes de Almeida e Martha

Data de 1888 a primeira publicação de *Memórias de Martha* que, naquela época, era lançado no jornal carioca *Tribuna Liberal* como folhetins. No texto de apresentação do volume recentemente publicado², a equipe editorial, composta integralmente de mulheres, escreveu sobre o caráter revolucionário do livro de Julia Lopes de Almeida³ (2020, p. 8): “São memórias de uma personagem mulher apresentadas sob o ponto de vista de outra mulher, algo extraordinário no tempo em que o romance foi escrito.” Compartilhando dessa impressão, Fani Miranda Tabak e Alex dos Santos Guimarães (2011) escreveram:

[...] Propiciar ao público leitor uma ficção que contém como matéria principal a memória de uma mulher confronta com a expectativa normativa dos Oitocentos, sobretudo por representar a perspectiva de uma outra mulher. É a mulher se autorrepresentando, tecendo e desconstruindo discursos de antanho. O apelo à memória, ainda, liga-se ao projeto de descrição da realidade social. (TABAK e GUIMARÃES, 2011, p. 45).

A narrativa apresenta as memórias da personagem Martha, uma mulher pobre, tímida e melancólica com pouco mais de trinta anos, que viveu quase toda a vida junto à mãe, uma senhora doente que, ao se tornar viúva, perde sua casa, seu *status* e a garantia de seu sustento, sendo obrigada a mudar-se para o cortiço de São Cristóvão e viver do ofício de engomadeira. É a partir do cortiço e do desejo de sair dele que a maior parte das memórias de Martha são

² Ressalta-se que, no entresséculos e nas três primeiras décadas do século XX, *Memórias de Martha* teve três edições publicadas e cada uma dessas edições apresenta alterações importantes quanto a narrativa. A última edição lançada no Brasil, pela Janela Amarela Editora, que serviu de suporte a este estudo, é uma atualização da segunda edição, datada de 1899 e originalmente publicada pela Casa Durski Editora, de Sorocaba/SP.

³ Julia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma escritora carioca que morou durante a infância e a juventude em Campinas/SP. Em 1886 residiu por curto período em Portugal, país onde conheceu seu futuro marido, o dramaturgo e poeta Francisco Filinto de Almeida. Foi a escritora mais lida no Brasil no início do século XX e é considerada por parte da crítica como a primeira escritora brasileira a manter a si e a família com a renda proveniente da venda de seus livros. Era partidária da educação feminina, do direito ao divórcio e da abolição da escravatura. Foi uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras (ABL), contudo, apesar de ter sido indicada a ocupar uma Cadeira por já ter publicado cinco livros naquela altura (1896-1897), não foi admitida por ser mulher.

reescritas no romance, bem como por meio das relações entre a protagonista e as demais mulheres-personagens. Como bem sugere o título da obra, Martha reconta sua vida desde a infância à fase adulta, relembrando os sofrimentos, as lutas e as figuras femininas que compuseram suas experiências: “[...] Entre tantas coisas, tantos tipos e tantas palavras que se refletiram nas minhas pupilas de criança, ou que vibraram em meus ouvidos, que ficou? Bem pouco!” (ALMEIDA, 2020, p. 11).

Para Pierre Nora (1993, p. 8) a memória está “[...] sempre aberta à dialética da lembrança e do esquecimento” o que ilustraria o seu caráter de “fenômeno absoluto” que possui uma condição “[...] múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada”. É próprio da memória, portanto, constituir-se a partir de “[...] lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas”. Assim, a narrativa se desenvolve lentamente, com a personagem relatando certa dificuldade, expressa pela incerteza, ao relembrar os lugares da infância: “Os quartos, os móveis, os criados, de tudo isso me recorro às vezes, mas numa fugacidade tal, que não me fica a sensação da saudade, mas a da dúvida.” (ALMEIDA, 2020, p. 12). É a partir de sua memória errática e incerta acerca dos acontecimentos de sua vida pregressa que a protagonista se propõe a reescrever suas experiências.

Quando há a primeira e fundadora mudança espacial, em que Martha e a mãe são despejadas de sua casa e vão para o cortiço, é que as memórias da personagem engrenam a narrativa, trazendo à tona traços de sua identidade e das personagens femininas que passam a compor os seus dias. Descrevendo-se como “medrosa e dócil”, Martha narra as agruras de uma vida precária no cortiço de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, enquanto lembra de sua mãe, já doente e trabalhando de maneira incessante para sustentar ambas: “[...] de verão a inverno, minha mãe trabalhava, vestida com o seu pobre traje de viúva, já velho e ruço, mal-arranjado em seu corpo de tísica, muito delgado.” (ALMEIDA, 2020, p. 14-15).

Ao escrever um romance em que a maioria das personagens são mulheres, Julia Lopes de Almeida pôs em prática vozes, corpos e comportamentos de mulheres plurais. Como escreveu Maurice Halbwachs (1990), não se pode pensar em uma memória individual sem a interposição de grupos sociais, isto é, indivíduos outros que compartilham, junto ao sujeito, lugares, saberes, línguas, solidariedades, entre outros. Assim, as personagens mulheres do romance atuaram em consonância à escrita de si de Martha, o que afetou diretamente o processo de consolidação de sua identidade. Como assinala Joël Candau (2021, p. 59) a memória é, acima de tudo, uma

espécie de divindade que imbrica passado, presente e futuro, portanto, define-se principalmente sobre a categoria de tempo e não se desvencilha da experiência. Ao escrever sobre consciência e memória individual, Candau afirma: “[...] A perda de memória é, portanto, uma perda de identidade.”; assim, percebe-se que a memória é essencial à identidade humana.

No bojo da argumentação de Candau (2021, p. 70-71), convém assinalar o caráter autobiográfico da narrativa de Martha. Segundo o autor, levantar aquilo que fomos a partir de fragmentos, algo da ordem da confusão e do acaso, seria construir uma “narrativa de identidade”. Tal procedimento, tendo em vista que não pode ser completamente rememorado, caracteriza-se por ser criativo e pelo distanciamento que o narrador, situado no presente, mantém de seu passado: “É o distanciamento do passado que o permite reconstruir para fazer uma mistura complexa de história e ficção, de verdade factual e verdade estética. Essa reconstrução tende à elucidação e à apresentação⁴ de si”.

Tabak e Guimarães (2011) problematizaram as camadas da narrativa autobiográfica em *Memórias de Martha* e apontaram para o efeito cascata do discurso narrativo no romance, em que uma autora – Almeida - ficcionaliza uma autora-narradora-personagem – Martha - que escreve sobre si. Para Tabak e Guimarães (2011, p. 44-45): “[...] temos a sucessão de identidades [...] rompendo, assim, o conceito de pacto autobiográfico, já que o leitor é levado a levantar questões sobre a identidade”. Em contrapartida, os autores afirmaram que, se apenas o discurso interno do texto for considerado, isto é, a narrativa da personagem Martha livre de elementos que remetam à intervenção de Almeida, como os títulos dos capítulos, não será possível notar nenhuma diferença que delimite com precisão o que poderia ser autobiografia ou romance autobiográfico.

A partir da leitura da crônica *Um lar de artistas*⁵, tem-se mais detalhes que apontam para novas possibilidades de leitura quanto às nuances autobiográficas da obra. Em determinado momento, o entrevistador e cronista João Paulo Alberto Coelho Barreto, o João do Rio, comenta suas impressões em relação a outra notável obra da escritora. Como resposta, Julia Lopes de Almeida ressalta algumas particularidades de seu fazer literário. Destaca-se o seu

⁴ Em paralelo com o que escreveu Candau, Edson Sá dos Reis (2021) afirma que o ato de memória implica a “apresentação”, realização que seria da ordem da experiência do(s) indivíduo(s); enquanto a “representação” implica uma lógica articulada por determinado método que poderia, por exemplo, ser realizado pelo discurso histórico.

⁵ Crônica presente no livro *O momento literário* (1907), que foi composto de entrevistas realizadas com inúmeros escritores e intelectuais que compunham o panorâma artístico brasileiro no início do século XX. Ao todo, o livro compila 36 entrevistas que, originalmente, foram publicadas em 1905 no jornal *Gazeta de notícias*.

posicionamento em relação a adotar a escrita literária como projeto ficcional que não pressupõe conexão direta com a realidade:

[...] — Este cenário lembra-me sempre aquele livro seu — A viúva Simões. Não imagina a impressão desse trabalho na minha formação de pobre escrevinhador. Que intensidade de vida! Sempre perguntava a mim mesmo: onde foi buscar D. Júlia um tipo de tão penetrante realidade?

— Onde? Mas é uma história inventada.

— Não é um livro à clef?⁶

— Não, não é, não há trabalho meu, com exceção dos "Porcos" e de A Família Medeiros, que não seja pura imaginação. [...] Não imagina como me aborrece a idéia de fazer romances com histórias verdadeiras. E entretanto sou vítima dessa suposição. (RIO, 1907, s/p).

Através da leitura da crônica e das escolhas narrativas, observou-se que Júlia Lopes, ao criar Martha, uma autora-narradora-personagem que, ao escrever sua história sem deixar de contar as histórias de outras mulheres, produz um marco simbólico para as questões em torno da autoria feminina. Salienta-se que, em uma época predominada pelo discurso misógino, em que o espaço público e cultural era ocupado por homens brancos e ricos, encenar uma “escrita de si” tendo Martha como principal agente e contemplando a “escrita da (s) outra (s)” é de uma salutar relevância. Essa retomada do espaço discursivo pelas mulheres almeja, sobretudo, conceder espaço à escuta e à (re)apresentação de vozes femininas do Brasil Oitocentista.

Como contextualização ao período histórico e de modo a ressaltar a importância da escrita de Almeida, volta-se para alguns outros trechos da crônica *Um lar de artistas*, de João do Rio. A escritora, ao relatar o episódio em que sua irmã e seu pai descobriram sobre o seu fazer literário, deixa evidente o quanto era ousado e até perigoso que uma mulher escrevesse literatura no Brasil do século XIX:

Pois eu em moça fazia versos. Ah! Não imagina com que encanto. Era como um prazer proibido! Sentia ao mesmo tempo a delícia de os compor e o medo de que acabassem por descobri-los. Fechava-me no quarto, bem fechada [...] De repente, um susto. Alguém batia à porta. E eu, com a voz embargada, dando volta à chave da secretária: já vai! já vai! A mim sempre me parecia que se viessem a saber desses versos em casa, viria o mundo abaixo.

Um dia, porém, eu estava muito entretida na composição de uma história, uma história em verso, com descrições e diálogos, quando senti por trás de mim uma voz alegre: —

⁶ Adaptação da expressão francesa *roman à clef* (“romance à chave”). Em linhas gerais, diz respeito a uma técnica narrativa em que o escritor, a fim de narrar fatos verídicos sobre personalidades reais e ao mesmo tempo assegurar sua liberdade de publicação, atribuía nomes fictícios às tais personalidades. Assim, essas personalidades eram transfiguradas em personagens que articulavam uma trama “jogando” com as categorias de real e fictício.

Peguei-te, menina! Estremeci [...] : — Então a menina faz versos? Vou mostrá-los ao papá!
— Não mostres! — É que mostro!
— Vai fazê-lo zangar comigo. Não sejas má!
[...] — Papá, a Júlia faz versos! — Não senhor, não lhe acredites nas falsidades! — Pois se eu os tenho aqui. Olha, toma, lê tu mesmo...
Meu pai, muito sério, descansou o Jornal. Ah! Deus do céu, que emoção a minha! Tinha uma grande vontade de chorar, de pedir perdão, de dizer que nunca mais faria essas coisas feias, e ao mesmo tempo um vago desejo que o pai sorrisse e achasse bom. (RIO, 1907, s/p).

Fani Miranda Tabak (2019) propõe que pensar e escrever sobre a literatura brasileira do século XIX é, essencialmente, pensar e escrever sobre um campo e um discurso misógino, onde as mulheres sofriam os limites fixados pela dimensão social e histórica, que as impossibilitava de participarem do processo social. Mais além, a pesquisadora articulou sobre como a noção de “natureza feminina” foi se desenvolvendo no século XIX a partir da apropriação masculina dos espaços e dos discursos. Tabak considerou o século XIX como:

[...] espaço representativo na continuidade temporal do discurso misógino, que privilegiou o ponto de vista masculino como um legítimo representante da categoria universal de papéis ocupados por mulheres e homens. O poder exercido por esses discursos no domínio da linguagem dentro da literatura compõe uma forma de agir e pensar que determina o comportamento exemplar que havia sido forjado ao gênero feminino em todos os aspectos da vida privada e pública” (TABAK, 2019, p. 91).

As considerações de Tabak (2019) vão ao encontro da preocupação e o desconforto que Julia Lopes relata a João do Rio sobre a descoberta que sua irmã mais velha fez de seus escritos. Como lido e segundo Michele Asmar Fanini (2009), apesar do gosto e da produção precoce, a imensa preocupação que Julia Lopes tinha de que seu fazer literário viesse à tona, possivelmente, era uma forma inconsciente de adequar-se ao senso comum dos Oitocentos, em que era mal visto uma mulher exercer o ofício de escritora. Fanini (2009, p. 318) reintera: “ [...] não era infundado o receio de Júlia Lopes, de que descobrissem suas habilidades como escritora, afinal, ainda neste período as mulheres encontravam limitadas possibilidades de inserção social, e sua profissionalização era pouco compreendida e desejada pelos homens”.

No âmbito da escrita literária feminina e seus espaços, convém assinalar, de passagem, a importância do discurso literário enquanto lugar político para as mulheres-autoras. Tabak e Guimarães (2011, p. 41), ao explorarem as relações de poder estabelecidas a partir da linguagem nos romances brasileiros do século XVIII e XIX, afirmaram que a linguagem e o meio atuavam de maneira a definir a mulher e a preservá-la, sobretudo, como criatura que deveria inspirar o

“homem das letras”, negando-a como autora e criadora de sua própria ontologia. A partir do momento que escritoras como Julia Lopes passaram a publicar suas obras, houve a possibilidade de ocupação do discurso literário pelas mulheres na vida pública, tornando-o “[...] local de desejo e poder para a legitimação e, ao mesmo tempo, construção histórico-social de lugares.”.

Identidades femininas: entre o cortiço e a sala de aula

Para Nora (1993, p. 12) “Os lugares de memória são, antes de tudo, restos.”. Notou-se que investigar a autoria feminina do entresséculos, bem como dar a ouvir as vozes soterradas em meio às ruínas socioculturais e compreender a constituição estética do campo literário feminino, segundo Tabak (2019), seria um exercício da ordem da arqueologia, tamanho o processo de apagamento da escrita de autoria feminina. Esse apagamento implica a negação da(s) identidade(s) e, conseqüentemente, a desumanização da mulher. Ao longo de *Memórias de Martha*, muitas personagens se destacam. Contudo, cabe destacar brevemente algumas personagens de relevo à narrativa, a fim de apresentá-las como elementos de subversão do discurso literário do Oitocentos e analisar os dois principais espaços de memória que contribuem para a configuração de suas identidades: o cortiço⁷ de São Cristóvão e a escola pública.

Observou-se que o cortiço foi um local definidor da identidade de Martha. Assim que mãe e filha chegam ao cortiço, se deparam com uma realidade bem diferente a qual estavam acostumadas quando viviam no palacete, ambiente ajardinado e iluminado pelo sol. Martha relembra das condições de vida na nova moradia:

[...] Não posso acompanhar o movimento de transição da nossa vida desse tempo para o outro, em que habitamos um cortiço em São Cristóvão. Aí já minha mãe não tinha criados [...] Lembro-me de que vivíamos nós duas sós, minha mãe engomando para fora, resignada [...] Nosso almoço era café e pão: café sem leite, muito fraco. (ALMEIDA, 2020, p. 13-15).

O cortiço, como lê-se em Almeida (2020, p. 57), cujo portão instava em permanecer aberto: “[...] como uma goela esfaimada a todas as misérias e a todos os vícios!”, era úmido,

⁷ Um dado que pode nos fazer pensar mais a fundo acerca das questões de gênero e apagamento da autoria feminina na literatura brasileira é o reconhecimento, por parte dos leitores e da crítica literária, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, como o primeiro romance a tratar desse espaço urbano e as influências desse espaço nas personagens. Contudo, a primeira publicação de *Memórias de Martha* data de 1888, dois anos antes do romance de Azevedo, cuja primeira publicação de *O cortiço* data de 1890.

escuro e apertado. Martha expõe suas considerações sobre como sua casa no cortiço influenciava em sua saúde e modo de ser:

[...] Cresci vagarosamente, como se me não bastasse para o desenvolvimento o espaço estreito daquela alcova [...] Eu, em começo, estranhava aquela moradia com tanta gente, tanto barulho, num corredor tão comprido e infecto que o ar entrava contrafeito e a água das barreiras empoçava entre as pedras desiguais da calçada. (ALMEIDA, 2020, p. 14-15).

Assim, Martha foi crescendo em meio a esse lugar de violência, extrema pobreza e doença, o que foi configurando o sua maneira isolada: “[...] eu me sentia triste [...] Temia as longas horas soturnas na alcova úmida e escura, onde desde madrugada até a noite minha mãe trabalhava sem interrupção” (ALMEIDA, 2020, p. 27). Destaca-se que o cortiço, enquanto habitação precária e que concentrava muitas pessoas, das mais variadas experiências em um mesmo espaço⁸, formava uma instância em que o privado e o público se confundiam, ou ainda, um espaço cultural de recordações.

Ao considerar o estudo de Aleida Assmann (2011, p. 317-319) sobre as relações entre memórias e locais, entendeu-se que o cortiço, segundo as memórias da protagonista, configura-se como um *genitivus objectivus*, isto é, um local de onde as memórias surgem e um *genitivus subjectivos*, que seria uma memória por si só situada no local. Em suma, o cortiço, para Martha, caracteriza-se como local traumático e objeto simbólico da memória por gerar sentimentos, pensamentos e comportamentos na personagem, fazendo-a se contrapor ao meio, tentando abandonar esse local por meio do trabalho intelectual de professora.

Nesse sentido, o trabalho árduo da mãe sempre esteve presente nas memórias da narradora, vale ressaltar o conselho da mãe à jovem Martha, que estava prestes a descobrir o desejo de tornar-se professora. A mãe, ao notar que a filha não tinha jeito para o trabalho doméstico, fala de modo que Martha adquira sua independência por meio do trabalho: “ – Tu não nasceste para isto, mas, filha, é preciso que te habitues; bem vêes, somos muito pobres e quando eu morrer deves saber sustentar-se com dignidade e firmeza.” (ALMEIDA, 2020, p. 36).

⁸ Cabe uma distinção entre “Espaço” e “Local” ao tratar da instituição de valor simbólico que a memória adiciona. Segundo Assmann (2011), *grosso modo*, “espaço” implicaria “lugares da memória”, sendo aquele lugar ainda esvaziado de capital simbólico, isto é, do valor afetivo que determinada memória sobreescreve. Em contrapartida, o “local” implicaria “locais da recordação” seria um lugar validado pelo capital simbólico por ter sido habitado pelo sujeito que, nesse local, experimentou, conheceu, falou, sentiu, cheirou, observou, degustou, ouviu etc.

Ainda nesse local mnemônico do cortiço, outra personagem cuja memória de Martha reescreve é a ilhoa.

Ilhoa, a vizinha de Martha e sua mãe, nas palavras da protagonista, uma mulher: “[...] bruta que batia nos filhos e injuriava o marido” (ALMEIDA, 2020, p. 15). Mãe de três filhos que compartilharam a infância com Martha no cortiço, ao longo da narrativa, ilhoa é espancada, presa, vê um filho jovem morrer em decorrência do alcoolismo, presencia o lento adoecer da filha mais velha devido à insalubridade do cortiço e, já na velhice, é obrigada a sustentar a si e ao marido, que teve as pernas amputadas em um acidente. Quando Martha e a mãe, passados muitos anos, reencontram a Ilhoa na estação de trem, a antiga vizinha de cortiço parece agarrar a oportunidade: “[...] Foi um tumultuar de perguntas. A ilhoa nem as deixava concluir; as suas desgraças enchiam-na até os olhos; carecia de desabafo.” (ALMEIDA, 2020, p. 108).

Percebeu-se que as memórias de Martha dão lugar também às memórias de Ilhoa na medida em que sua narrativa põe-se a escrever sobre uma mulher sem nome - “ilhoa” é um gentílico que designa quem nasce ou é oriundo de uma ilha – e em vulnerabilidade social, cuja vida também é atravessada pela miséria e que encontra em Martha a possibilidade de uma emancipação de si através da fala. É através da linguagem e da memória de outra mulher, que teve acesso à educação e saiu da condição de penúria, que o discurso literário restitui à Ilhoa alguma identidade, isto é, Martha ao rememorar e escrever sobre Ilhoa, humaniza e faz “viver” essa personagem dentro do texto, o que se contrapõe à experiência de Ilhoa no cortiço.

Em oposição ao cortiço, há a escola pública, espaço igualmente definidor da identidade de Martha. A incursão da personagem na escola começa a partir de seu encontro com Lucinda, a filha mais nova de uma freguesa rica da mãe. Ao ganhar um vestido vermelho usado de Lucinda, passando a estar apresentável para frequentar o ambiente escolar, Martha, que ainda não sabia ler, é matriculada na escola pública de sua freguesia e começa a acompanhar as aulas. Fica estabelecido aí o momento de ruptura de Martha de seu ambiente doméstico e privado, como era de costume imposto às mulheres daquela época, para o ambiente público e de ensino, lugar de difícil acesso às mulheres e às classes baixas no Brasil Império. Cabe destacar ainda que a decisão de matricular Martha na escola pública é mediada por duas mulheres, sua mãe e a freguesa.

A escola foi o lugar onde Martha passou a sonhar com sua ascensão e melhoria de vida: “[...] Eu projetava a ensinar meninas! [...] Eu queria ser mestra para não morar em um cortiço

mal-alumiado, infecto, úmido, nesta terra onde há tantas flores, tanta luz e tantas alegrias.” (ALMEIDA, 2020, p. 38). Ademais, a escola e o acesso à educação também propiciou felicidade e um novo olhar de Martha para sua figura. Se antes ela se exergava “triste e feia” ou mesmo “humilhada” (ALMEIDA, 2020, p. 18-19), após as primeiras aprovações e elogios das professoras, ela sentia que o ambiente escolar era algo triunfal que a estava transformando: “[...] nunca me vira tão bonita” (ALMEIDA, 2020, p. 26). Logo após ser aprovada em concurso para a carreira de professora, Martha decide alugar uma pequena propriedade: “[...] de venezianas verdes e lambrequins de madeira na janela a guarnecer o beiral do telhado [...] Agora entrava sem frouxidão a luz do dia na nossa morada alegre, [...] toda envernizada e limpa.” (ALMEIDA, 2020, p. 57-59).

Desse espaço da escola pública, emerge outra mulher importante para a narrativa: D. Anninha, a professora de Martha. Foi o contato de Martha com o ambiente escolar que despertou seu olhar para a docência como possibilidade de melhorar sua condição de vida. Nesse processo, esteve presente D. Anninha que, devido ao constante progresso de Martha nos estudos, passou a solicitar a ajuda da aluna em sala de aula:

A professora começou a mostrar predileção por mim, dando-me muitas vezes uma cadeira a seu lado para ajudá-la a tomar a lição das meninas do ABC. Diziam que eu tinha muita paciência e muito jeito. As crianças deram a trazer-me também raminhos de alecrim e perpétuas mal-amarradas com linha. (ALMEIDA, 2020, p. 36).

D. Anninha também foi fundamental para que Martha tivesse certo acesso ao convívio social da burguesia carioca. Como lê-se em Almeida (2020, p. 61) a protagonista que, aos vinte anos, só vivia reclusa com sua mãe, estudando e costurando para ajudar nas despesas: “[...] não tinha amigas íntimas nem amores; não dançava nunca, não lia novelas...”, de repente vê-se intimada pela mestra – a partir da intervenção de sua mãe - a um jantar dançante em sua casa, que aceitou com embaraço. Sobre a mestra, lê-se em Almeida (2020, p.62), Martha relembra: “[...] Ensinará-me desde o ABC e tinha por isso grande império sobre mim. Empenhara-se na minha carreira; falara aos examinadores a meu respeito; protegia-me, levando-me à tarde à Escola como se acompanhasse uma filha, com a melhor vontade.”.

Sobre o primeiro contato de Martha com o ciclo social burguês, observou-se que a anfitriã, D. Anninha, é quem rompe com o discurso da fealdade que a narradora adota sobre si durante boa parte do romance. No toailete, Martha tem um choque ao se deparar com a

juventude e a burguesia feminina, mulheres outras, diferentes de si e das mulheres com as quais havia compartilhado parte da vida no cortiço ou nas salas de aula:

[...] Muitas senhoras: novas quase todas, vestidas de claro, com braços nus, mangas de renda, grandes buquês de flores na cinta ou no peito [...] conversavam alto, [...] todas coradas, risonhas, elegantes e felizes. Vendo-as, dizia eu comigo: “A mocidade é isto!”. É a alegria, o gozo, a beleza, o conjunto de todas as primícias ideias que pode ter a vida! Juventude! Não sou digna de ti! [...] Levantei-me e dirigi-me ao espelho. Que diferença entre mim e as outras todas! Subitamente lembrei-me de Lucinda e voltei depressa as costas para o cristal puro em que se refletia a minha imagem. Como há doze anos, via-me humilhada, feia. [...] Tornei-me silenciosa para a mesma cadeira, sentando-me triste e desiludida. Minutos depois correram o reposteiro; ergui a cabeça e via diante de mim a dona da casa. Levantei-me respeitosamente. Beijou-me e, passando-me o braço pela cintura, levou-me para a sala. (ALMEIDA, 2020, p. 63-64).

Notou-se que a figura de D. Anninha é importante por romper com as impressões negativas que Martha carrega sobre si e, além disso, é quem engendra o movimento de retirada de Martha da reclusão, tanto espacial, no caso do toailete, quanto psicológica, própria de sua timidez. Ademais, evidencia-se a importância do gento de D. Anninha em reposicionar a autora-personagem-narradora para o centro do “salão”, um movimento que pode ser interpretado como a inserção da mulher no espaço público social, algo inimaginado para o pensamento e para a literatura brasileira daquela época. Vale aproximar a relevância dessa inserção feminina, promovida por D. Anninha, com o artigo de Fanini (2009), principalmente a partir do seu subtítulo: “entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras”.

Em suma, a pesquisa discorre, com profusão, sobre como o machismo e o androcentrismo nas Letras relegou Julia Lopes, uma escritora já famosa e influente no meio literário, fixando-a a ocupar a “antessala” da história literária, isto é, um local de interdição, acarretando no seu apagamento enquanto mulher-autora durante muitos anos. Não se pode, portanto, deixar de observar os aspectos sociais da narrativa mnemônica de Martha, principalmente no que diz respeito às mulheres e os locais os quais habitam e por onde transitam. Halbwachs (1990) ao investigar os fatores que colaboram para a reconstrução da memória coletiva, cita aspectos que remetem a uma rede de solidariedades múltiplas que constitui as memórias, assim, a lembrança socialmente mediada, toma corpo por meio da linguagem e colabora na tecelagem das memórias do sujeito – nessa caso, Martha - e das memórias do(s) outro(s), isto é, em especial, todas aquelas mulheres-personagens do romance.

De todas as mulheres-personagens que coparticipam das memórias de Martha, a única que está sempre presente é a sua mãe. Todavia, a exemplo de Ilhoa, a mãe de Martha não tem

seu nome revelado, longe disso, percebe-se que o que a define, primeiramente, é o papel de mãe, depois o de engomadeira e, como pano de fundo, o de viúva. Sabe-se que esse estereótipo da mulher-mãe foi construído a partir do século XVIII e pauta-se pela dialética do bem e do mal, assim, a cultura ocidental naturalizou figuras como a de Maria – mãe de Jesus - como o ápice dos bons valores que toda mulher deveria reproduzir.

Em contrapartida, se a mulher não se submetesse a essa cartilha da “mulher-mito” ou “mulher-mãe”, sempre virgem, dócil e submissa, era imediatamente tida como desviante, aquela que representaria a “potência do mal” e, portanto, abriria mão de seu único e autorizado modo de ser e pertencer. Ao longo dos séculos, cristalizou-se no imaginário popular essa dialética tipicamente maniqueísta em relação ao gênero feminino, o que afetou e afeta todas as esferas da vida social e as possibilidades de plena ocupação dos espaços pelas mulheres.

O signo da maternidade e o papel de mãe é um dos pilares desse lugar-comum eurocêntrico que ainda repercute nas sociedades ocidentais da atualidade. A exemplo, utilizando as contribuições de Maria José dos Santos (2020, p. 145), sobre a condição da mulher-mãe na Costa do Marfim, pôde-se compreender a cristalização desse imaginário e a exaltação da figura materna na cultura ocidental para além do cenário brasileiro: “[...] Segundo a tradição africana, a finalidade da existência da mulher é a maternidade [...] Uma mulher sem maternidade possui menos da metade de sua feminilidade”.

Nesse sentido, verificou-se que em *Memórias de Martha*, a representação da mãe reforça estereótipos de maternidade inculcados pelo discurso da “natureza feminina”, como: a figura da mulher de inabalável amabilidade e de modos e expressão singela, a casa e o trabalho doméstico como categorias de ser e estar no mundo e a dedicação exclusiva ao(s) filho(s). Como a narrativa diz respeito às memórias de Martha, sua mãe é sempre retratada como “companheira”, “angélica”, “santinha” do ponto de vista da narradora que, ao preencher de imaginação as lacunas de sua memória ao escrever, as preenche também de afeto para com a mãe que morre dias depois do casamento da filha.

Observou-se que em *Memórias de Martha* as memórias se entrelaçam formando um todo narrativo que rompe barreiras impostas, levando as mulheres ao centro da narrativa e alude, a partir do cortiço, da escola e do salão burguês, como as espacialidades tornam-se lugares de memória que afetam as identidades. O ato narrativo de Martha funciona de modo a reposicioná-la em meio a “divindade da memória” e, a partir disso, apresentar sua identidade. Percebeu-se

que Martha é uma mulher que, ao recordar e remontar os fragmentos de seu passado, com o auxílio cronológico de sua narrativa, redescobre a tragédia em si e nas vidas de muitas das mulheres que coparticiparam de suas lembranças. Questões como a maternidade, a violência de gênero, o isolamento, a preocupação com a fealdade, o desejo, a emancipação da mulher pelo trabalho e pela educação e o amor como fonte de alegria e tristeza são elementos essenciais às vozes que são ouvidas ao longo da narrativa.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Julia Lopes de. **Memórias de Martha**. Rio de Janeiro: Janela Amarela Editora, 2020. 116 p.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011. 455 p.

CANAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2021.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 317-338, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**. A problemática dos lugares. Tradução de Yara A. Khoury. São Paulo: Projeto História, n.10, dez 1993, p. 07-28.

RIO, João do. **Um lar de artistas**, 1907. Não paginado. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/O_momento_liter%C3%A1rio.html?id=oYpcAAAAQB-AJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=pt-BR&redir_esc=y#v=onepage&q=casa&f=false. Acesso em: 01 dez. 2022.

SANTOS, Maria José dos. **Mulheres e diáspora na literatura ivoareana**: questão de geração? In: SCHNEIDER, Liane; MOREIRA, Nadilza Martins de Barros [Orgs.]. **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. 2. ed. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020. p. 142-147.

TABAK, Fani Miranda & GUIMARÃES, Alex dos Santos. Memórias de Marta: historiografia, gênero e literatura em Júlia Lopes de Almeida. **Revista Diadorim/Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro**. v. 9, p. 37-49, 2011.

TABAK, Fani Miranda. Campo literário e produção estética feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 32, p. 89-98, 2019.



MEMÓRIAS DA GUERRA CIVIL ESPANHOLA EM LA PLAZA DEL DIAMANTE (1962)

Crislaine Alessandra de Lima SCHER (UNIOESTE)¹

RESUMO: A pesquisa apresentada focalizou-se em reflexões e análises envolvendo o tema da materialização da memória no romance *La plaza del Diamante* (1962) de Mercè Rodoreda. Nesse sentido, buscamos compreender o processo de materialização da memória emergente da guerra, pós-guerra e ditadura militar na Espanha por meio da narrativa literária. Com o propósito de encontrar respostas a essa problematização, traçamos, como objetivo, analisar os tipos de memória presentes dentro da narrativa, refletindo de que maneira ela contribui para reavivar a história da Espanha, até então esquecida, observando ainda a maneira como essas memórias são construídas pelas personagens no decorrer do romance. Para tanto, pautamo-nos nos conceitos de memória individual, coletiva e histórica, de acordo com Mercedes Juliá (2006), Jacques Le Goff (1994) e Maurice Halbwachs (1990). Como resultado desse processo de investigação, entendemos que o romance cumpre uma de suas funções, que é a materialização da memória, pois, ao transpor para a narrativa os fatos individuais que atingiram uma grande parte da população espanhola, as memórias alcançam o âmbito coletivo, criando um espaço global na qual compartilham suas histórias. Além disso, a literatura surge nesse cenário como revisitora das memórias na sociedade, mostrando que memórias individuais, coletivas e históricas são fundamentais para evitar o esquecimento de períodos e fatos tão significativos.

Palavras-chaves: Literatura Espanhola. Memória. Guerra Civil Espanhola.

ABSTRACT: This article focuses on reflections and analyzes involving the theme of the materialization of memory in the novel *La plaza del diamante* (1962) by Mercè Rodoreda. In this sense, we sought to understand the process of materialization of memory emerging from the war, post-war and military dictatorship in Spain through the literary narrative. To find answers to this problem, our goal is to analyze the types of memory present in the narrative, reflecting on how it contributes to revive the history of Spain, which was forgotten until then, also observing the way these memories are built by the characters throughout the novel. We focus on the concepts of individual, collective and historical memory according to Mercedes Juliá (2006), Jacques Le Goff (1994) and Maurice Halbwachs (1990). As a result of this

¹Doutoranda em Letras. E-mail: crislainealessandra@hotmail.com.

research process, we understand that the novel fulfills one of its functions, which is the materialization of memory, because by transposing into the narrative the individual facts that affected a large part of the Spanish population, the memories reach the collective scope, creating a global space in which they share their stories. In addition, literature emerges in this scenario as a reviser of memories in society, showing that individual, collective, and historical memories are fundamental to avoid the forgetting of such significant periods and facts.

Keywords: Spanish literature. Memory. Spanish Civil War.

Introdução

Todos os acontecimentos da guerra civil espanhola forneceram e fornecem, atualmente, um amplo campo de inspiração para a criação de diversas manifestações artísticas, entre elas, as obras literárias, nas quais as narrativas apresentam uma constante mescla entre ficção e fatos históricos. Uma das obras mais marcantes que envolve a temática da guerra foi publicada em 1962, pela escritora catalã Mercè Rodoreda (1908-1983), e intitula-se *La plaza del Diamant*, que originalmente foi escrita em catalão e mais tarde traduzida para o espanhol, com o título de *La plaza del Diamante*, sendo este romance o objeto de análise deste artigo.

A narrativa nos conta a trajetória de uma jovem mulher chamada Natalia, que leva uma vida simples na cidade de Barcelona e vê a sua existência e a de sua família ser arrastada pela Guerra Civil espanhola. Ao ler a obra, enxergamos os percalços da guerra pelo olhar da mulher, da dona de casa. Natalia, que no decorrer da obra é nomeada pelo marido Quimet com o apelido de “Colometa”, inicia um percurso de luta por sobrevivência dentro de uma sociedade fragilizada e desmantelada.

Tendo essa obra como *corpus* deste estudo, pretendemos analisar os tipos de memória presentes dentro da narrativa *La plaza del Diamante*, refletindo de que maneira ela contribui para reavivar a história da Espanha, até então esquecida, observando ainda a maneira como essas memórias são construídas pelas personagens no decorrer do romance.

Materialização da memória em *La Plaza del Diamante*

Em *La plaza del Diamante*, somos guiados pelos olhos de Natalia; é por meio de seu cotidiano que entendemos como a guerra civil espanhola foi se alastrando na vida dos espanhóis em todos os sentidos, principalmente, dos sujeitos que não lidavam diretamente com os

acontecimentos e embates entre os republicanos e nacionalistas. São as memórias individuais da personagem que nos permitem compreender o espaço que ela ocupa dentro da situação em que vive naquela época.

A narradora do romance é quem nos apresenta as memórias iniciais, que nos dá a oportunidade de entender a realidade que ela enfrenta. Compreendemos, dessa forma, que o papel do narrador se torna fundamental, visto que é por meio dele que as memórias individuais são transmitidas. Por isso, é necessário identificar qual o ponto de vista que a autora designa para a narrativa, pois será de grande valor para a compreensão e a interpretação da história. Vicente Ataíde (1974) assevera que

o ponto de vista é o modo de contar a história, resolver a situação-ambiente, iluminar as personagens, fazer evoluir a narrativa, apresentar uma decisão para o problema do tempo, tudo feito mediante o emprego de um ou diversos narradores. (ATAÍDE, 1974, p. 55).

No romance de Rodoreda, temos uma única narradora, Natalia, que narra todas as suas vivências desde antes da guerra e do casamento. Nesse caso, o monólogo interior proposto pela autora surge como uma estratégia literária que permite que o leitor se identifique com a personagem e siga tranquilamente os seus relatos, sem muitas surpresas e mudanças bruscas no enfoque narrativo. Sendo a única narradora da obra, conseguimos adentrar no mundo de Natalia, e essa ligação rápida e consistente com o seu cotidiano propicia que a materialização da memória seja consolidada no romance.

Os acontecimentos são apresentados em ordem cronológica e há uma fluência grande na história, que permite que a passagem de tempo não seja um fator que cause confusão na narrativa, pelo contrário, a leveza da escrita proposta pela autora permite que o tempo cronológico passe rápido e que o leitor não se sinta perdido na história.

Rodoreda escolhe ter uma única narradora em sua história justamente para dar voz à mulher que vivia nos tempos da guerra e deixar que ela expressasse seus sentimentos e vivências naquele período histórico. Logo no começo da história Natalia nos dá detalhes do seu cotidiano: *“Yo no tenía ganas de ir a bailar, ni tenía ganas de salir, porque me había pasado el día*

*despachando dulces, y las puntas de los dedos me dolían de tanto apretar cordeles dorados y de tanto hacer nudos y lazadas*² (RODOREDA, 1987, p. 5).

Segundo Maria Corredera González (2010), *“los vencidos fueron condenados [...] a la marginación y al silencio*”³ (CORREDERA GONZÁLES, 2010, p. 26), e as lembranças seriam a única forma de dismantelar o passado, por isso, encontramos nessa obra uma possibilidade de materializar todas as memórias silenciadas e marginalizadas.

Nesse sentido, quando abordamos a temática da memória, precisamos saber e compreender o seu significado; uma das definições é apresentada pelo autor francês Le Goff (1994), como sendo a

propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças as quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, que, ou que ele representa como passada. (LE GOFF, 1994, p. 424).

Desse modo, Rodoreda retoma essas impressões passadas que são conservadas de alguma maneira e busca reativá-las em uma nova perspectiva. Em *La plaza del diamante*, deparamo-nos com situações cotidianas da vida de uma jovem mulher recém-casada, Natalia, que nos conta sobre os presentes recebidos no casamento:

*Ya hacía dos meses y siete días que nos habíamos casado. La madre del Quimet nos había regalado el colchón y la señora Enriqueta una colcha antigua, con flores de ganchillo que sobresalían. La tela del colchón era azul, con un dibujo de plumas brillantes y rizadas. La cama era de madera clara. La cabecera y los pies estaban hechos de columnitas puestas en fila y las columnitas eran todo de bolas puestas unas encima de otras.*⁴ (RODOREDA, 1987, p. 18).

As memórias individuais surgem de forma bastante singelas e quase não nos damos conta de que elas de fato estão ali; é como se fosse o contar de uma história com uma sequência bastante definida, sem paradas bruscas.

² “Eu não tinha vontade de ir dançar nem de sair, porque passara o dia empacotando doces e as pontas dos meus dedos doíam de tanto apertar barbantes dourados e de tanto dar nós e fazer alças” (RODOREDA, 2017, p. 13).

³ “os vencidos foram condenados à marginalização e ao silêncio” (CORREDERA GONZÁLES, 2010, p. 26, tradução nossa).

⁴ “Já fazia dois meses e sete dias que estávamos casados. A mãe de Quimet nos dera o colchão de presente, e a dona Enriqueta, a colcha, antiga, com flores de crochê em relevo. O tecido do colchão era azul, com um desenho de penas brilhantes e eriçadas. A cama era de madeira clara. A cabeceira e os pés eram feitos de coluninhas enfileiradas, e as outras coluninhas era todas de bolas, umas por cima das outras” (RODOREDA, 2017, p. 46)

Vamos embrenhando-nos na história da vida pessoal de Natalia, e isso faz com que os detalhes do contexto histórico não sejam tão perceptíveis, fazendo com que o leitor compreenda seus efeitos somente quando a vida da personagem é afetada. O que a autora nos dá são apenas pequenos vestígios ao longo da trama, como nos momentos em que Natalia diz que o marido e os amigos conversavam sobre muitos assuntos dentre eles: “*hasta que acababan hablando de la republica*”⁵ (RODOREDA, 1987, p. 33-34), e, ao pararmos para refletir e analisar, conseguimos perceber que todos esses detalhes são a caracterização do momento histórico no qual o romance está inserido.

O primeiro indício que haveria uma mudança na vida da personagem decorrente de fatores externos acontece por causa da república, como indica o seguinte trecho da obra:

*Y todo iba así, con pequeños quebraderos de cabeza, hasta que vino la república y el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera que nunca pude saber de dónde había sacado. Todavía me acuerdo de aquel aire fresco, un aire, cada vez que me acuerdo, que no lo he podido sentir nunca más. Nunca más. Mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo, un aire que se marchó y todos los que después vinieron no fueron como el aire aquel de aquel día que hizo un corte en mi vida, porque fue en abril y con flores cerradas cuando mis quebraderos de cabeza pequeños se volvieron quebraderos de cabeza grandes.*⁶ (RODOREDA, 1987, p. 32).

Esse trecho chama-nos atenção pela sua representatividade e simbologia, isso porque implica questões relativas à liberdade política vivida no período da República espanhola. Natalia não tem a dimensão política disso, mas ela percebe um ar diferente que nunca mais sentiria. Esse ar representa a liberdade em sua concepção mais ampla, proporcionada por um governo democrático e por um Estado laico, que deixaria de existir imediatamente após o golpe de estado franquista e que implantaria uma ditadura com viés fascista. Outro ponto de destaque é que Natalia nos indica que foi no mês de julho que seus problemas pequenos se tornaram grandes, período em que se iniciou o levante militar liderado por Franco. Notamos que a personagem, mesmo que em sua simplória percepção, consegue compreender que as coisas poderiam tomar rumos diferentes.

⁵ “Até que terminavam falando da república” (RODOREDA, 2017, p. 81).

⁶ “E tudo seguia assim, com pequenas preocupações, até que veio a república, e o Quimet ficou todo entusiasmado e andava pelas ruas gritando e agitando uma bandeira que nunca consegui descobrir de onde surgira. Ainda recordo aquele ar fresco, um ar, sempre me lembro, que nunca mais consegui sentir. Nunca mais. Misturado com cheiro de folha tenra e com cheiro de flor em botão, um ar que fugiu, e todos que vieram depois nunca mais foram como aquele ar, daquele dia em que produziu um corte na minha vida, porque foi em abril e com as flores ainda fechadas que as minhas pequenas preocupações começaram a virar grandes preocupações.” (RODOREDA, 2017, p. 79-80).

Cerca de um ano após o nascimento do primeiro filho, Antoni, Natalia engravida novamente, e, nasce uma menina saudável, que recebe o nome de Rita. Passado algum tempo do nascimento da menina, Natalia nota mudanças no comportamento do marido e começam a surgir alguns vestígios da guerra civil espanhola. O trabalho do marido diminui, pois, as forças do país estavam destinadas a lutar pelos seus ideais, bem como a batalhar pela manutenção da liberdade na Espanha frente a um eminente fascismo que rondava a Europa. Mais adiante, a personagem pondera:

El trabajo iba mal. El Quimet decía que el trabajo le volvía la espalda pero que al final se arreglaría, que la gente andaba muy alterada y no pensaba en restaurar sus muebles o en hacerse otros nuevos. Que los ricos se hacían los enfadados con la república.⁷ (RODOREDA, 1987, p. 37).

Nesse sentido, constatamos que não havia espaço para luxos e coisas secundárias para a sobrevivência, como restaurar ou comprar móveis novos, logo os problemas financeiros começaram a aparecer, já que não havia trabalho para Quimet. Assim, Natalia decide que precisa fazer algo, porque a família precisava se alimentar, a decisão surge mesmo sabendo que os filhos precisariam ficar trancados em casa, já que não havia com que deixá-los para que a personagem pudesse trabalhar.

A situação se complicava a cada dia, até que surge a possibilidade dos homens que já não serviam no exército serem chamados novamente para lutarem na guerra:

Ni el Cintet ni el Quimet paraban de hablar de los «escamots» y de que tendrían que volver a hacer de soldados y de todo lo que hiciese falta. Yo les dije que bueno, que muy bien, que hacer de «escamots» estaba bien, pero que ellos ya habían hecho de soldados y le dije al Cintet que me dejase al Quimet tranquilo, y que no me lo encalabrinasen con eso de los «escamots» porque bastantes quebraderos de cabeza teníamos ya.⁸ (RODOREDA, 1987, p. 51).

São nessas minúcias do dia a dia da vida familiar das personagens que as memórias emergem. As situações narradas no romance são individuais, mas ganham proporções maiores

⁷ “E o trabalho ia mal. O Quimet dizia que o trabalho lhe tinha virado as costas, mas que no fim tudo ia dar certo, que as pessoas andavam alteradas e não pensavam em restaurar os móveis nem encomendar novos. Que os ricos queriam mostrar que estavam zangados com a república” (RODOREDA, 2017, p. 90).

⁸ “Tanto o Cintet quando o Quimet não paravam de falar das brigadas e que teriam que voltar a ser soldados e tudo o que fosse preciso. Eu disse a eles que estava bem, muito bem, virar brigadiano tudo bem, mas que eles já tinham servido no exército, e disse para o Cintet deixar o Quimet tranquilo, que não o ficasse aticando com história das brigadas porque a gente já tinha bastante dor de cabeça” (RODOREDA, 2017, p. 124).

quando olhamos para o cenário da guerra e percebemos que tais fatos aconteceram na vida de diversas outras famílias espanholas. Percebemos, portanto, que tanto Rodoreda traz memórias em suas narrativas, e em cada uma existe estruturação e criação de um pano de fundo que permite que elas surjam de maneira sensível ou direta.

Nessa perspectiva, Hawlbachs (1990) assevera: “diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva.” (HAWLBACHS, 1990, p. 51). Por esse motivo, os romances conseguem abarcar muitos leitores, haja vista que são obras que conseguem transpor sua individualidade e emergir na memória coletiva. Para o mesmo teórico,

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBAWACHS, 1990, p. 30).

A coletividade que existe nas memórias está no fato de que o ser humano não consegue ser individual em suas relações, e vivendo em sociedade utiliza-se dela para criar a sua singularidade, e dessa forma acaba por incorporar em si e em suas ações um pouco de outros seres. A pesquisadora Mercedes Juliá (2006) afirma que “[...] *por memoria colectiva se entiende el conjunto de tradiciones, ritos y creencias que comparten las personas pertenecientes a un determinado lugar o sector social, y que anteriormente se transmitía oralmente de generación en generación*”⁹ (JULIÁ, 2006, p.165).

É nessa constante de crenças, de tradições e de ritos que as pessoas compartilham o que emerge da história de Natalia, pois Rodoreda apresenta fatos específicos da vida da personagem que se desdobram da memória individual para a coletiva, pois o que acontecia com Natalia também ocorria com outras pessoas, isso se dá principalmente no que concerne aos fatos do cotidiano da guerra.

Inicialmente, itens básicos de consumo foram se tornando escassos: “*De momento nos quedamos sin gas [...] Un día, a la hora en que traían la leche Sila, no la trajeron.*”¹⁰ (RODOREDA,

⁹ “[...] *por memória coletiva se entende o conjunto de tradições, ritos e crenças que compartilham as pessoas pertencentes um determinado lugar ou setor social, e que anteriormente se transmitia oralmente de geração em geração*” (JULIÁ, 2006, p. 165, tradução nossa).

¹⁰ “Naquele momento, estávamos sem gás [...] Um dia, era a hora em que entregavam o leite Sila, e não o trouxeram.” (RODOREDA, 2017, p. 133-134).

1987, p. 54). É nesse ponto da narrativa que podemos perceber como as pessoas que não estavam diretamente ligadas à guerra começam a ser afetadas.

A relação familiar começa a ficar distanciada, como se observa neste trecho: “*Al Quimet le veía muy poco, y ya era mucho si venía a dormir a veces. Un día me dijo que la cosa se ponía negra y que tendría que ir al frente de Aragón*”¹¹ (RODOREDA, 1987, p. 56). Natalia percebe que está desamparada, com o marido seguindo em frente como soldado na guerra, inclusive o próprio Quimet imagina que seu futuro seja a morte, por isso, sugere que ela fique próxima aos patrões, pois, caso algo aconteça, ele acredita que a esposa não ficaria sem auxílio:

*Quimet añadió que no dejase a mis señores, que con el tiempo que hacía que les servía, siempre me podrían sacar de un apuro y que aunque la cosa se pusiese negra se acabaría pronto y que no había más remedio que bailar con la más fea.*¹² (RODOREDA, 1987, p. 56).

Não obstante, as coisas não saíram conforme Quimet imaginava, os patrões de Natalia a dispensaram do trabalho quando descobriram que o marido era um soldado republicano, além, é claro, do fato de estarem falidos e sem condições de pagar o seu salário:

*Nos hemos enterado de que su marido es de los que están en el tinglado y con personas así no nos gusta tener tratos, ¿comprende? [...] En vez de sacar tantas banderas, valdría más que preparasen vendas porque del trastazo que les van a pegar a todos no les va a quedar entero ni un brazo ni una pierna. [...] Desde el primer día les estoy diciendo que sin los ricos los pobres no pueden vivir [...]*¹³. (RODOREDA, 1987, p. 57).

Mais uma vez, o discurso burguês surge, impondo o cinismo dos ricos, mostrando que eles se importavam apenas com eles mesmos e com seus interesses pessoais e econômicos, fechando os olhos para o que acontecia ao seu redor. Inclusive, os mais abastados queriam impor seus ideais para seus empregados, insinuando que os pobres só vivem graças aos ricos. Trata-se de um discurso recorrente da época, haja vista que muitas pessoas não compreendiam o que

¹¹ “Via o Quimet pouquíssimo, a muito custo de vez em quando ele vinha dormir. Um dia me falou que a coisa estava ficando preta e que teria de ir para o *front* de Aragão.” (RODOREDA, 2017, p. 139).

¹² “Quimet acrescentou que não deixasse meus patrões, que como fazia muito tempo que eu trabalhava para eles sempre poderiam me tirar de algum apuro, e que mesmo que a coisa ficasse preta ia terminar logo, e que não havia outro remédio a não ser passar pelo caminho mais estreito” (RODOREDA, 2017, p. 139-140).

¹³ “Ficamos sabendo que seu marido está bem metido nessa história e com pessoas assim a gente não gosta de ter muito contato, compreende? [...] Em vez de ficar agitando bandeiras, era melhor que fizessem bandagens, porque vão receber tanta pancada que não vai sobrar um braço inteiro nem uma perna. [...] Desde o primeiro dia estou falando que sem os ricos os pobres não podem viver [...]” (RODOREDA, 2017, p. 140).

significava a luta entre direita e esquerda no país, apoiando os nacionalistas de maneira contundente, até mesmo injetando dinheiro na guerra para que eles se tornassem vencedores.

Há ainda uma situação pior no que tange às memórias individuais da guerra pela perspectiva de Nátalia; a personagem passa por uma crise financeira muito grande ao ponto de não ter o que comer: *“Le hablé de los niños y le dije que cada día tenían menos que comer y que no sabía lo que hacer.”*¹⁴ (RODOREDA, 1987, p. 65). Deparamo-nos com uma realidade muito dura da época, na qual as pessoas passavam fome e não conseguiam o mínimo para sobreviver; o país estava destruído pela guerra: *“No se puede contar, lo tristemente que lo pasábamos: nos metíamos temprano en la cama para no acordarnos de que no teníamos cena. Los domingos no nos levantábamos para no tener nunca hambre.”*¹⁵ (RODOREDA, 1987, p. 65). Já sem saber como reagir ao caos em que vivia, a personagem recebe mais uma dura notícia, a de que o marido havia morrido:

*Si habían tocado las sirenas, al lado de la puerta del piso, con los labios temblando, pero sin decir nada. Como un bofetón. Como dos bofetones. Hasta que un miliciano llamó a la puerta para decirme que el Cintet y el Quimet habían muerto como unos hombres. Y me dio todo lo que quedaba del Quimet: el reloj.*¹⁶ (RODOREDA, 1987, p. 66).

Nesse contexto, o relógio de Quimet adquire uma simbologia poderosa dentro da narrativa, de acordo com Sato (2015) esse objeto é usado para medir a passagem do tempo e costuma relacionar-se com início e fins de ciclos. Consideramos, dessa forma, que a entrega do relógio para Natalia finaliza o ciclo da vida no qual Quimet existia e dominava, permitindo que, ao mesmo tempo, se inicie um novo ciclo, no qual ela é a proprietária do relógio, podendo regular o seu próprio tempo.

A partir desse acontecimento, as coisas pioram para a família de Natalia, ela se vê sozinha, sem o marido e com dois filhos pequenos para cuidar. Não tendo trabalho, vê a necessidade de vender alguns de seus bens pessoais para manter os filhos alimentados: *“me lo vendí todo: las sábanas bordadas, la mantelería buena, los cubiertos... [...] Con muchos esfuerzos apenas podía*

¹⁴ “Falei das crianças e contei que cada dia comiam menos e que não sabia o que fazer” (RODOREDA, 2017, p. 158).

¹⁵ “Passamos uma época tão triste que nem dá para explicar: a gente ia cedo para a cama para não perceber tanto que não havia janta. No domingo não nos levantávamos cedo para não sentir tanta fome.” (RODOREDA, 2017, p. 159).

¹⁶ “Se as sirenes tivessem soado, junto à porta do apartamento, com os lábios tremendo, mas sem dizer nada. Como um tapa na cara. Como dez tapas na cara. Até que um miliciano bateu à porta para me dizer que o Cintet e o Quimet tinham morrido como homens. E me deu tudo o que restara do Quimet: o relógio” (RODOREDA, 2017, p. 162).

*comprar para comer, porque casi no tenía dinero y porque no había comida.*¹⁷ (RODOREDA, 1987, p. 69). É nesse ponto da narrativa que somos levados para a realidade desumana que Natalia estava vivendo, ela conta com franqueza e simplicidade todos os seus pensamentos, levando-nos a crer que ela mesma já não via saída para a situação em que estavam inseridos.

O mote do cotidiano da personagem é conseguir simplesmente manter os filhos vivos, pois a situação estava degradante, e não era somente para os pobres, mas para todos. Sua vizinha, inclusive, que sempre foi um exemplo para ela, acaba se envolvendo em um ato de roubo de alimento, porque a população já não tinha como pagar pela comida: *“La señora Enriqueta me llevó unas cuantas latas de un almacén de por allí cerca que los vecinos habían assaltado.”*¹⁸ (RODOREDA, 1987, p. 69).

Apesar de todos os problemas enfrentados pela personagem, sentimos sua força ao tentar encontrar soluções para saciar a fome dos filhos, e mais uma vez ela volta a vender os objetos da casa, dessa vez, sendo o último recurso financeiro que ela poderia usar:

*Sin trabajo, sin nada que hacer, acabé de venderme todo lo que tenía: mi cama de soltera, el colchón de la cama de las columnas, el reloj del Quimet que quería darle al niño cuando fuese mayor. Toda la ropa. Las copas, las jícara, el aparador... Y cuando ya no me quedaba nada, aparte de aquellas monedas que me parecían sagradas, agarré la vergüenza por el cuello y me fui a casa de mis antiguos señores.*¹⁹ (RODOREDA, 1987, p. 69).

Voltar à casa dos patrões é deixar todo orgulho de lado, pois a personagem havia sido humilhada por eles anteriormente. Ciente disso, Natalia informa a família de que o marido havia morrido na guerra: *“[...] el señor dijo que lo sentía mucho pero que él no le había mandado ir. Y dijo que yo era roja, y dijo, ¿comprende usted?, una persona como usted más bien nos compromete, nosotros no tenemos ninguna culpa [...]”*²⁰ (RODOREDA, 1987, p. 69). Nesse sentido, podemos perceber que mesmo sem entender o que a divisão de lados significava de fato

¹⁷ “vendi tudo o que era meu: os lençóis bordados, o jogo de mesa bom, os talheres ...[...] As duras penas conseguia comprar para comer, porque praticamente não tinha dinheiro e porque não havia comida.” (RODOREDA, 2017, p. 167).

¹⁸ “A dona Enriqueta me trouxe algumas latas de um armazém lá por perto que os vizinhos tinham saqueado.” (RODOREDA, 2017, p. 167).

¹⁹ “Sem trabalho, sem nada à vista, terminei de vender tudo o que tinha: minha cama de solteira, o colchão da cama das colunas, o relógio do Quimet que eu queria dar para o menino quando crescesse. Toda a roupa. Os copos, as xícaras, o armário da cozinha... E quando já não me sobrava nada, a não ser aquelas moedas que me pareciam sagradas, engoli minha própria vergonha e fui até a casa dos meus antigos patrões” (RODOREDA, 2017, p. 168).

²⁰ “[...] o senhor disse que sentia muito, mas que não tinha sido ele que o mandara para lá. E disse que eu era vermelha, e falou, está entendendo? uma pessoa como você acaba nos comprometendo, nós não temos nenhuma culpa [...]” (RODOREDA, 2017, p. 170).

dentro do contexto político da sociedade espanhola, a personagem segue sendo taxada como “roja” e levando consigo o peso das decisões do marido. Sobre esse tema Oliveira (2016) assevera que:

[...] além das dificuldades vividas pelas mulheres durante a guerra ligadas à sobrevivência, muitas delas foram perseguidas pelos nacionais por atuarem em favor da República, por simpatizarem com ideologias de esquerda ou simplesmente por terem homens em sua família relacionados com os republicanos. (OLIVEIRA, 2016, p.116).

Notamos, portanto, que a personagem e seus filhos sofriam pelas decisões políticas do marido. Para finalizar o diálogo, dizem que *“no estaban para compromisos, que no querían pobretería en su casa, que preferían tener la casa sucia a tener que tratar con pobretería.”*²¹ (RODOREDA, 1987, p. 69).

Agora que o último recurso havia se esgotado e não sabendo como manter os filhos alimentados, a personagem decide que o melhor naquele momento seria acabar com o sofrimento que a guerra impôs sobre ela e seus filhos. Surge, dessa maneira, o pensamento desesperado do homicídio e do suicídio:

*Y una noche, con la Rita a un lado, y Antoni al otro, con las varillas de las costillas que les agujereaban la piel y con todo el cuerpo lleno del dibujo de las venas azules, pensé que los mataría. No sabía cómo. A puñaladas no podía ser. Taparles los ojos y tirarles por el balcón no podía ser... ¿Y si sólo se rompían una pierna? Tenían más fuerza que yo, más fuerza que un gato seco. No podía ser. Me dormí con la cabeza que se me partía y con los pies como de hielo. [...] Cuando durmieran, primero a uno y después a otro, les metería el embudo en la boca y les echaría el aguafuerte dentro y después me lo echaría yo y así acabaríamos y todo el mundo estaría contento, que no habíamos hecho mal a nadie y nadie nos quería.*²² (RODOREDA, 1987, p. 70).

Natalia não via no assassinato dos filhos um crime, mas sim uma maneira de livrá-los de todas as mazelas que enfrentavam naquele longo período de tempo. Por isso, o pensamento não causa nela nenhuma repulsa ou até mesmo medo; em sua concepção não há motivo para manter

²¹ “E que eles não estavam ali para assumir compromissos, que não queriam pobres na casa deles, que preferiam ter a casa suja do que ter de lidar com essa gentalha.” (RODOREDA, 2017, p. 170).

²² “E uma noite, com a Rita de um lado e o Antoni do outro, com as pontas das costelas lhes furando a pele e com o corpo inteiro cheio de desenho das veias azuis, pensei que deveria matá-los. Não sabia como. A facadas não podia ser. Vendar-lhes os olhos e atirá-los lá de cima da sacada não era possível...E se só quebrassem uma perna? Tinham mais força do que eu, mais força do que um gato magro. Não era possível. Adormeci com a cabeça que parecia que ia rachar e com os pés congelados [...] Quando estivessem dormindo, primeiro um, depois o outro, enfiaria o funil na boca deles e jogaria o ácido nítrico dentro, e depois eu também tomaria e assim a gente terminaria com tudo, e todo mundo ia ficar feliz, porque a gente não fazia nenhum mal a ninguém e não tinha ninguém que gostasse da gente” (RODOREDA, 2017, p. 172-173).

os filhos e ela mesma naquela situação degradante, sem nenhum familiar perto, com os amigos mortos e contando apenas com a ajuda e companhia da vizinha Enriqueta, que também sofria como eles.

Apesar dos diversos percalços pelos quais Natalia passa dentro do seu percurso no período da guerra, surge uma ponta de esperança e ela acaba não colocando em prática o plano de findar sua vida e a dos filhos. Era uma situação rara para o momento social que estavam inseridos. A partir da oferta de trabalho feita por Antoni, dono de uma mercearia do bairro que ela vivia, a personagem começa a colocar sua vida nos eixos, conseguindo alimentos para a família e pagando dívidas atrasadas. Torna-se, nesse ponto, a provedora oficial da família, considerando que, com o marido morto, as responsabilidades agora recaem oficialmente sobre ela.

Conclusão

Depois de analisarmos todos esses elementos que Mercè Rodoreda insere no romance *La plaza del Diamante*, podemos compreender que a vida de Natalia reflete uma realidade muito dura pelas quais diversas outras mulheres passaram no período de crise que a Espanha viveu devido à guerra entre os republicanos e nacionalistas. Sentimos que a escrita da autora consegue transpor todas aquelas memórias que muitos sequer pronunciavam sobre aquele momento, empoderando a personagem Natalia em um momento no qual ela mesma se vê como fraca.

Analisando as diversas memórias que ancoram a narrativa, constatamos que Rodoreda insere em seu romance memórias que surgem em diferentes ambientes dentro do mesmo contexto histórico e social e permite que suas personagens transitem por percursos bastante difíceis e cruéis dentro da guerra. Cria, desse modo, um ambiente propício para que os leitores possam encontrar em seus romances as memórias que haviam sido negadas pelo governo e pela própria sociedade.

Por conseguinte, somos arrastados para um mundo desconhecido por muitas pessoas alheias aos eventos da guerra civil e pós-guerra. O romance, dessa forma, cumpre uma de suas funções, que é a materialização da memória. Ao transpor para as narrativas os fatos individuais que atingiram uma grande parte da população espanhola, as memórias alcançam o âmbito

coletivo e abrangem um grupo maior de pessoas, criando um espaço global na qual compartilham suas histórias.

REFERÊNCIAS

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. “Memória Histórica”. **Diccionario político y social del siglo XX español**. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

ATAÍDE, Vicente de Pauia. **A Narrativa de Ficção**. São Paulo: Macgraw-Hill do Brasil, 1974.

CORREDERA GONZÁLEZ, María. **La guerra civil española en la novela actual: silencio y diálogo entre generaciones**. Madrid: Iberoamericana, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JULIÁ, Mercedes. **Las ruinas del pasado: Aproximaciones a la novela histórica posmoderna**. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

OLIVEIRA, Katia Aparecida da Silva. **Palimpsestos: a memória, a mulher e a construção ficcional em Montserrat Roig**. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis – SP, 2016.

RODOREDA, Mercè. **La plaza del Diamante**. 1.ed. Barcelona: Ediciones Orbis, 1987.

RODOREDA, Mercè. **A praça do Diamante**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2017.



MODA E REPRESENTAÇÃO DO(S) FEMININO(S) EM *CENÁRIO DE GUERRA*, DE ANDREA JEFTANOVIC

Carolina QUINTELLA (UFRJ)¹

RESUMO: Explorando a imagética na narrativa de primeira pessoa em *Cenário de Guerra* (2000), romance de estreia da autora chilena Andrea Jeftanovic, este trabalho analisa o papel das vestimentas, dos adornos e dos acessórios na representação de personagens mulheres, sobretudo na construção da figura materna. Investigando como a moda se imbrica, na narração, com a expressão de noções sobre o(s) feminino(s), o estudo desvela o drama de emoções vivenciado pela narradora-personagem e por sua mãe, além das ficções da feminilidade cultivadas por elas, que se acentuam em cenário de instabilidade social e econômica, atravessando e arruinando suas existências de maneira irreversível. Em diálogo com Naomi Wolf, Silvia Federici, Joanne Entwistle e outras teóricas feministas e da moda, a análise aborda, ainda, a relação entre moda e ascensão social; o controle exercido pelos discursos masculinistas/patriarcais-capitalistas sobre a moda e as mulheres; e como o vestir se apresenta em favor ou em desfavor de Místicas e Mitos que subjugam e oprimem o feminino.

Palavras-chaves: moda; cenário de guerra; Jeftanovic; ficções da feminilidade.

ABSTRACT: Exploring the imagery in the first-person narrative of Chilean writer Andrea Jeftanovic's debut novel *Theatre of War* (2000), this work analyzes the role played by clothing, adornments and accessories in the representation of female characters, especially the maternal figure. We investigate how fashion intertwines with the manifestation of the feminine(s) in order both to reveal the drama of emotions experienced by the narrator-character and her mother and to disclose the fictions of femininity held by them and foregrounded by the scenario of social and economic instability, which ruins their existences in an irreversible way. The relationship between fashion and social ascension, the control exerted by masculinist/patriarchal-capitalist discourses on fashion and women, the ways in which dressing is brandished in favor or against Mystics and Myths that subdue and oppress the feminine are capital issues that emerge in our research and we examine with the support of Naomi Wolf, Silvia Federici, Joanne Entwistle and other feminist and fashion theorists.

¹ Prof^a. Ma. em Letras Vernáculas/ Literatura Brasileira. E-mail: carolaquintella@hotmail.com.

Keywords: fashion; theatre of war; Jeftanovic; fictions of femininity.

Cenário de Guerra é o livro de estreia da autora chilena Andrea Jeftanovic, publicado pela primeira vez no Chile, nos anos 2000, pela editora Alfaguara, e traduzido vinte e um anos depois para o português, pela Editora Mundaréu.

Narrado em primeira pessoa por Tamara, que se desdobra em seu eu de infância, o livro se subdivide em três “atos” (primeiro, segundo e terceiro atos), numa organização que não só lembra os “sinais sonoros teatrais”, como alude propositalmente à teatralidade que atravessa o romance. A representação ou “encenação” de papéis de gênero e a de papéis sociais está muito presente na narrativa, seja como forma de assimilação da realidade, como forma de adequação às expectativas e normas sociais, ou mesmo como estratégia para a ascensão socioeconômica.

O drama de emoções vivenciado por Tamara e por todos os outros personagens é sutilmente antecipado pelo título do livro, *Cenário de guerra*, que sugere um panorama complexo de conflitos. A leitura desvela, paulatinamente, que o cenário, nesse caso, representa menos a mera descrição espacial, ou de objetos decorativos, e mais a imagética reconstruída pela memória, imagens revisitadas e alteradas pela perspectiva emocionada da narradora-personagem, que não só traça uma revisão da sua história, como está permanentemente aprisionada em seu passado. “Cenário” é sinônimo de um panorama narrativo repleto de guerras pretéritas e presentes, conflitos externos e internos, próprios a cada um dos personagens.

Extraír moda desse romance poderia ser uma das últimas coisas em que o leitor pensaria, se a contraposição entre moda e guerra não fosse, justamente, a liga ideal para representar as personagens femininas, e, principalmente, para a construção de uma das personagens mais importantes do livro, a mãe de Tamara.

A imagem dessa mãe, que não é nomeada pela narradora-personagem, constrói-se com a ajuda da descrição de vestimentas e adornos, que a associam (1) a um comportamento supostamente alienado do contexto de instabilidade socioeconômica; (2) a um distanciamento emocional e afetivo, com relação aos seus filhos; (3) e, ainda, a atitudes que a põem em absoluto desacordo com a realidade da vida, com os papéis que lhe são atribuídos pela sociedade e pela instituição familiar. Na narração, a figura materna é delineada pela ideia de loucura, de luxúria e de vaidade/futilidade.

Uma das primeiras personagens a aparecer no livro, a mãe é apresentada, já de início, numa cena de adultério, mantendo um caso extraconjugal com um pedreiro que reformava a primeira casa da família, ainda na infância de Tamara. As cenas, sempre muito ricas e densas, são detalhadas pela menina, que introduz na narrativa o afastamento da mãe com relação à “instituição familiar”, à expectativa de fidelidade conjugal e até mesmo com relação à maternagem. Assim, ao princípio, o pai nos parece um coitado traído, e a própria Tamara é preterida, sofre entediada, maltratada, e identifica naquela cena de adultério uma falha tremenda, por parte da mãe, que a traumatiza e a enfurece.

O que dali se segue são cenas de pesadas discussões familiares, em que a figura dessa mãe se esboça mais e melhor, já aliada à moda, que começa a aparecer no romance:

Quando ouvimos a chave dele girar na porta principal, saímos de nossos lugares. O felpudo sofá azul é o palco. O tapete, a galeria. Acomodamo-nos na poltrona da sala de estar, e meus pais entram em cena. *Minha mãe veste uma bata roxa que insinua seu voluptuoso decote; sem maquiagem, ostenta um rosto mais abatido.* [...] O piso de madeira range, o lustre do teto balança suas lágrimas de cristal. [...] Deitados em nossas camas, ouvimos as palavras entrecortadas de mamãe, as exclamações roucas de papai. Ruídos de gavetas que abrem e fecham. Um tremor percorre o piso, há um corre-corre no quarto deles, vozes golpeadas que vibram nas paredes. Os alicerces da casa são remexidos. (p. 27).

A narração da cena de instabilidade na relação conjugal descreve mais detalhadamente a figura feminina, e não a masculina, e o que ela enfatiza, são as vestimentas que a mãe trajava naquele contexto de discussões.

A informação da bata roxa – uma cor que carrega simbolicamente o feminino, a sensualidade, o mistério – que deixa à mostra um voluptuoso decote, ali, atirada em meio ao cenário de “guerra familiar”, gera impacto imagético que sugere certa “descontextualização” dessa figura feminina. A sensualidade chama atenção no texto e parece, por isso mesmo, estar descabida para a situação. Essa “descontextualização” acompanha a imagem da mãe e a caracteriza ao longo de quase todo o romance. A mãe-segundo-Tamara está sempre egocentricamente voltada para a sua vaidade, para os seus próprios desejos e devaneios. Suas preocupações são fúteis porque meramente estéticas e superficiais.

A moda aparece como recurso narrativo que aproxima a mãe da superficialidade e a distância das atividades domésticas, do cuidado materno e da situação social e econômica da família. O vestuário e os adornos se põem no texto sempre em contraste proposital com o cenário

da casa e os afazeres, asseverando a contrapolaridade entre o papel doméstico e a mãe que se projeta para fora da realidade:

Mamãe está agitada, diz *não tem mais dinheiro nesta casa*, vamos começar a morrer de fome. **Fala andando de um lado para outro, agitando suas bijuterias.** A casa na mais completa bagunça, toalhas espalhas pelo chão, a máquina de lavar louça com a louça suja, as persianas fechadas. Tudo impregnado de um cheiro de casa enclausurada. (p. 29 – grifos nossos).

Mamãe varre, deixa o lixo pelos cantos. Apóia o rosto na vassoura e pensa. [...] Tampouco reconhece as economias domésticas que todos realizamos: as maçãs que dividimos, o xampu que usamos gota a gota, os litros de água que tomamos para enganar a fome, as muitas horas que dormimos para não gastar dinheiro com nada. **Ela compra sapatos, vestidos longos, joga fora a comida que sobra. Toma bebida atrás das portas.** Eu fujo de seus beijos avinagrados. **Ela maquia os olhos em um vértice do espelho. Retoca-os com um lápis marrom grosso. Pinta a boca com o batom vermelho que herdou da mãe dela.** (p. 44 – grifos nossos).

As imagens são fortes, mas importa lembrar que é a experiência de Tamara que organiza a narrativa, que concentra tudo (personagens, sentimentos e imagens) sob o seu prisma único. É a sua interdição que fundamenta e atrai para si toda a linguagem e, conseqüentemente, as falas sobre moda e a referenciação das demais personagens. Se há indícios de que a mãe é mesmo negligente, por outro lado, a narrativa também aponta para internalizações de lógicas masculinistas por parte de Tamara, possivelmente adquiridas pela convivência com o pai e pelo imenso apreço que nutre pela figura paterna. Existe certo mimetismo/espelhamento entre o pai e a narradora, que com ele se identifica e se confunde na narrativa.

Por isso, interessa-nos buscar no texto o que configura as ideias de maternagem e de feminilidade para essa narradora-personagem, investigando como a moda se articula no discurso. Algumas passagens no romance nos ajudam com isso e exibem as ficções da feminilidade cultuadas pela menina Tamara, já na infância. Uma delas é uma cena em que ela propõe aos seus irmãos, numa brincadeira infantil, que eles encenem papéis, imitando pessoas e comportamentos. Nesse teatrinho, cabe a ela o papel de mãe e ao irmão Davor o de pai. Assim a cena se apresenta na narrativa:

Sugiro imitarmos papai e mamãe. **Ponho um avental** e transformo os enfeites da sala de estar em utensílios de cozinha. Sou sua mulher, a mamãe, e vou preparar uma comida deliciosa para você. (p. 36 – grifos nossos).

A emulação de papéis de gênero evidencia a busca de Tamara pela compreensão de seus pais e do mundo por meio do jogo de imitação. A encenação é, para a narradora-personagem, um exercício de assimilação da realidade. Ela mesma diz, em monólogo interior, “preciso entender meus pais” (p.32), mas o que o teatro desvela é a impregnação da noção de feminino pela **Mística Feminina da domesticidade**, sobre a qual fala Naomi Woolf, em **O Mito da Beleza**: a mística que corresponde ao “romance” ou à “aventura” dos afazeres domésticos, da próspera e harmônica vida em família e das atenções dedicadas ao lar.

A noção de figura maternal enquanto correspondência a essa Mística Feminina se adéqua melhor à imagem da irmã de Tamara, a Adela (também muito menina, só alguns anos mais velha que ela), que se contrapõe indiretamente à figura da mãe:

minha irmã, Adela, transita pela casa, pálida e esbelta. É como se fosse nossa mãezinha. Tranquiliza-nos quando ouvimos os passos de mamãe saindo para a rua. Não sabemos aonde vai, mas seus passos golpeiam intermitentes o asfalto. Olho pela persiana e distingo o salto agulha, o brilho das meias sobre o peito do pé, o tornozelo meio encoberto pela capa de chuva. Caminha decidida até que um motor é ligado. (p. 35).

A referenciação da irmã se conecta às ideias de afetuosidade, de zelo e de cuidado, atribuídas pela narradora ao papel “maternal” – Adela é a “mãezinha”. Essa figura se opõe inteiramente à da mãe, que parte, não se sabe aonde, abandonando os filhos, largando-os sob o cuidado uns dos outros. É a imagem de Adela que, ao forçosamente se enquadrar na Mística Feminina da domesticidade, acentua a ausência e a suposta falta de cuidado da mãe – tema frequentemente destacado pela narradora-personagem.

A narração da partida dessa mãe demonstra como a moda contribui para a construção paulatina de uma personagem quase monstruosa. Sempre que possível, Tamara destaca o cuidado dessa figura, não com os filhos, não com a casa, não com as economias, mas com a moda que não se enquadra bem aos “propósitos do lar”. A caracterização desvinculada da maternagem é acompanhada pela descrição das vestes: o salto agulha, as meias-calças brilhosas sobre o pé, recobrando um passo que golpeia intermitente o asfalto. Atenta aos detalhes, a imagem evoca brutalidade.

Não por acaso a narração de Tamara associa a moda à figura feminina/materna. O discurso da filha acompanha os discursos hegemônicos sobre o vestir, que o convertem em uma

coisa essencialmente feminina², trivial e, às vezes, dissimulada e malevolente. Efrat Tseëlon, professora de Teoria da Moda, da Universidade de Leeds (Inglaterra), sugere que – diferentemente dos homens, que sempre estiveram acima destas “preocupações mundanas” – ao longo da história, a associação das mulheres com as “trivialidades do vestir” contribuiu para defini-las como superficiais, ou merecedoras de condenação moral (1997, p.12 *apud* ENTWISTLE, 2002, p.29). Quando examina os mitos de Eva, Pandora, Lilit e Virgen Maria, Tseëlon observa que essas figuras arquetípicas, que contribuem para a formação das ficções da feminilidade e dos modelos de atitudes morais da mulher, são descritas como “alguém que se oculta por trás de falsos adornos, que utiliza sua beleza e os seus encantos para conduzir os homens à sua destruição” (1997, p.12 *apud* ENTWISTLE, 2002, p.170). Dessa forma, os vínculos entre pecado, corpo, mulher diabólica e moda se formam facilmente, e é exatamente essa a conexão que se reproduz no discurso de Tamara.

Outras passagens de *Cenário de Guerra* são mais severas e precisas na descrição da mãe que se reveste de um comportamento quase inumano:

Quando mamãe entra em casa, irrompe com sua grande estatura e com aquele seu halo frio e elétrico. Meu irmão e eu ficamos paralisados quando ouvimos a intensa pressão que ela exerce sobre a campainha. A medida que avança, vão sendo lançadas sombras sobre a porta principal, o hall de entrada, a sala de estar. Nós recuamos andando para trás, olhando fixo para cima [...] aproximando nossas mãos até formarmos um triângulo de arestas tremulas. Ela ergue os ombros, os cotovelos, e suas mãos são como um par de alicates que nos envolvem. [...] Então nos abraça, dizendo que somos seu trio de sombras melancólicas. Que estava morrendo de saudades. E, de repente, nos larga ali e segue para o seu quarto. (p. 53).

São diversas as referências ao sombrio, ao frio, e ao comportamento bruto e mecânico, quase demoníaco. A “mamãe”, como a chama Tamara, é uma mãe assustadora e de rompantes. Os “repentes”, as mudanças bruscas de comportamento, que transitam rapidamente das muito breves e raras demonstrações de afeto para o vazio absoluto, para o abandono, se não corroboram a ideia de maldade, de superficialidade e até mesmo de encenação/dissimulação, certamente correspondem à ideia de sandice dessa mãe, que atravessa a narrativa beirando o colapso absoluto.

² Esse mesmo discurso se estende às tarefas domésticas, delegadas ao serviço feminino. Numa das primeiras imagens analisadas em nosso estudo, enfatiza-se a permanência da desordem na casa, culpabilizando a mãe pelo desserviço, mas nenhum personagem paterno/masculino figura na imagem. Se a mãe não se dispõe à arrumação, o pai tampouco o faz, e isso não é mencionado em nenhum momento. Subentende-se que o serviço doméstico não é papel masculino.

Para reforçar a ideia de insânia, constrói-se na narrativa a figura da “mamãe adoecida”. Carregado de julgamentos velados, o discurso culpabiliza a mãe pela manifestação de suas próprias enfermidades, encenadas, simuladas, ou afloradas por ela mesma:

mamãe é atacada por enfermidades inéditas. Ela é a autora de seus nódulos inflamados; escreve suas infelicidades no próprio corpo (p. 44).

Desde que nasci mamãe está morrendo. Quando quer falar comigo, seus lábios ficam dormentes. Mas, cada vez que ergue a voz, deixa uma ferida. Anda pela casa apoiando-se pelas paredes, reprimindo um constante acesso de tosse. Para mamãe, as palavras são insuficientes, por isso lança mão de trejeitos grotescos: os olhos bem abertos, sem pestanejar; as mãos crispadas. Os verbos trespassados por seu corpo configuram uma caligrafia que só ela entende. (p. 43).

Mamãe grita muito e, quando grita, não é mamãe. Quando solta seus gemidos, parece um recém-nascido, um ancião, alguém mentalmente perturbado. Fica reduzida ao oval da sua boca, a esse ponto-zero. Sua beleza, seus traços exóticos, se resumem a linhas e pontos. Custa-me reconhecê-la, sua imagem é possuída por outra identidade. Seu grito desfigura a cenografia da casa. Grita e volta à origem, a ser uma NN³. Seu alarido penetra nossos pequenos corpos. Sua expressão afásica se estende ondulante pelas cortinas, pelos tapetes, pelas paredes empapeladas. (p. 55).

Nessas imagens de doença, mesclam-se antigas noções sobre a mulher e o “temperamento feminino”: a linguagem que não se entende; a manifestação do descontentamento como expressão histórica e primitiva, sempre sinônimo de desequilíbrio e de perturbação mental; a ideia de possessão e desfiguração (a imagem da mãe “é possuída por outra identidade” p.55). Além disso, nesse contexto, a beleza da mãe também se desconfigura, junto com a cenografia da casa, os traços se resumem apenas a linhas e pontos, e toda a comunicação se inviabiliza, porque o sujeito feminino “em descontrole” é inteiramente doentio, é “afásico”, perde a capacidade de fala e de compreensão da linguagem.

Silvia Federici, intelectual militante de tradição feminista marxista, comenta esse processo de depreciação da mulher, promovido pela lógica patriarcal-capitalista, destacando a inviabilização da linguagem e da capacidade comunicativa. Ela diz:

³ É curiosa a correlação que a narração estabelece entre a mulher destituída de tudo o que lhe era próprio e o *nomen nescio*, que significa pessoa anônima, mas que no contexto hispanoamericano designa os mortos enterrados sem identificação, os indigentes – na maioria dos casos mortos políticos. Como se, para além de mesclar guerras reais (conflitos bélicos no país de origem dos pais estrangeiros) e metafóricas (a situação socioeconômica, familiar e psicológica), muito de longe, o discurso reconhecesse o seu teor político. Afinal, a guerra velada que se estabelece contra a expressão natural e a linguagem daquele feminino específico, o feminino da mãe que não se enquadra nas expectativas cultuadas por Tamara, é, também, uma espécie de repressão política.

As mulheres eram acusadas de ser pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras. A língua era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação. (2017, p. 202).

Segundo Tamara, a “mamãe” que ergue a voz, que grita, grita muito, não é a mamãe. A linguagem que vai de encontro à subordinação é prontamente convertida e anulada pelo sistema patriarcal (internalizado e reproduzido pela narradora), que retira do sujeito feminino a sua identidade, nesse caso, até mesmo a aproximação do papel da maternidade: “não é mamãe” (p.55).

Cabe observar que no romance a depreciação da figura materna acompanha proporcionalmente o declínio financeiro e familiar, bem como, historicamente, as ficções da feminilidade – ferramentas de controle – acentuaram-se em cenários de crise socioeconômica, justamente a fim de embarrear mobilizações e evitar insurreições.

No entanto, embora o discurso se debruce sobre a doença conservando uma fundamentação calcada em antigas condenações masculistas, ele acaba não sendo, de todo, apenas um “projeto depreciativo” / irreal, porque a mãe realmente adoece ao largo da narrativa, inserida naquele cenário, no angustiante contexto social/familiar. O texto apresenta ao leitor uma personagem deprimida, sempre associada à moda. Dessa vez, associada especificamente à confecção têxtil, enfatizando a sua loucura, a incompatibilidade e a “descontextualização” de sua figura:

Nas longas estadas em que mamãe permanece deitada na cama, ela se dedica a tricotar. Reconheço-a sabotada pelos calmantes, com suas potencias estragadas. Urde com as mãos um tecido de tramas complexas que evocam sua história. Infinitas laçadas de lã que se traduzem nessas prendas disformes: luvas com quatro dedos, malhas sem mangas, cachecóis curtas. [...] Aí está o corpo nomeando suas penúrias. O de mamãe fala pelas mãos artríticas, pelas feridas transversais, pelos nódulos. [...] Não tolera envelhecer. Apaga os rastros de seus gritos em seu rosto. O pouco dinheiro que juntou investe em cremes de beleza para suspender sua iminente deterioração. (p. 131).

A habilidade da mulher com o têxtil formava outra ficção social incipiente, disfarçada de componente natural da esfera feminina. Ela foi um dos meios pelos quais o patriarcalismo projetou a reputação ideal das mulheres como damas e boas esposas, numa época em que elas ainda não haviam conquistado a independência econômica. A confecção esteve durante séculos nas mãos das mulheres, também compreendida como trabalho essencialmente “feminino” e como uma espécie de “exercício formador”: costurar era moralmente bom para a mulher,

promovia a devoção e a disciplina. Assim, concentrava-se a energia e a inteligência femininas nas tarefas repetitivas, demoradas e inócuas. Outra forma de controle e contenção.

Desde que essa relação entre mulher e o têxtil se estabeleceu, houve a associação imediata da feminilidade com a própria ideia de moda.

No entanto, o exercício da confecção têxtil, que só aparece no texto e no contexto familiar quando “mamãe” está adoentada, desenvolve-se na contramão da tecelagem harmoniosa. Embora Tamara descreva as peças tortuosas e sem destinatário como espécie de materialização da vida sinistra da mãe desencaixada, descabida e perturbada – como se as peças fossem mais um dos sintomas das suas doenças auto impostas – as peças parecem ser a urdidura metafórica do desencaixe desse sujeito feminino nas ficções de gênero. Um desencaixe, talvez, e muito provavelmente, não proposital; ele não é pensado como insubordinação direta, como ato protestante, pelo contrário, é um desencaixe natural, que ocorre durante a tentativa de enquadramento nas normas patriarcais. A mãe adoecida finalmente se lança às atividades ditas “femininas”, propondo-se à costura, a fazer o que se esperava que ela fizesse, mas, ainda assim, “falha”, inevitavelmente. As peças revelam nas suas *faltas* – na falta de uma gola, de um dedo na luva... – uma mulher que sempre estará aquém das exigências impostas pelo sistema doutrinário que dita o que é o feminino.

Na cena subsequente, a mãe decide receber, em casa, amigas que parecem de uma classe superior a deles todos, e assim o encontro é narrado por Tamara:

Toca a campainha. São as amigas de mamãe, convidadas para um chá. Para evitar que alguém perceba meu escândalo, ela me enfia bolas de algodão úmidas na boca. Minhas convulsões silenciam. A casa tem um aspecto muito arrumado. Na mesa, há uns petiscos e chá de ervas. As mulheres entram em casa falando alto, cumprimentando-se com fingida euforia. Mamãe, com aparência perfeita, mostra a elas a cozinha, o terraço, seu quarto. Ouço vozes que elogiam aquela evidente decadência. (p. 58).

A cena aponta a diplomacia nos cumprimentos entre essas mulheres-amigas, que a narradora descreve como “euforia fingida”, forçosa, excessiva e desproporcional. O que está em jogo na captura cenográfica é o contraste entre falta e excesso: a incompatibilidade entre a recepção calorosa das amigas/os elogios que distribuem e aquele cenário de decadência é o que sugere que a sinceridade passa longe daquela reunião, em que tudo são encenações. A começar pela encenação iniciada pela mãe, que, adoentada, de repente está com a aparência perfeita,

arrumou a casa e o encontro é elegante, o convite é para um chá da tarde – atividade “tipicamente feminina”.

Essa cena, principalmente, leva-nos a crer que o esforço por parte da mãe tem a ver com o que talvez seja **a virada da chave interpretativa sobre a construção dessa personagem feminina no romance**: nada por sua parte é trivial e alienação, como Tamara faz parecer, mas tentativa de ascensão social.

Joanne Entwistle, outra professora e teórica da Moda, autora do livro *El cuerpo y la moda: una visión sociológica* (2002), defende que a moda só emerge dentro de sociedades nas quais é possível a mobilidade social. Ela se desenvolve como um **instrumento da guerra** pela posição social. Então, a apresentação e a simulação de classe são fatores motivadores da moda.

Em *Cenário de Guerra*, depreende-se que, subentendida, nas entrelinhas do romance, há uma moda que se apresenta em favor da manutenção da Mística Feminina da domesticidade – a moda recatada, sem decotes, de cores neutras, o uso do avental de cozinha, a maquiagem discreta – e outra, que se insurge contra essa Mística na direção de alcançar a ascensão social e **enquadrar-se nas normas do mercado de trabalho**.

Embora a atividade profissional da mãe seja mencionada apenas uma vez no texto, quase ao final do romance, a leitura que se atenta a esse “detalhe” é capaz de ressignificar a figura materna, sob a luz da relação entre desejo de ascensão social, moda, sexualidade e trabalho.

Atriz era a atividade que a mãe de Tamara costumava exercer antes da crise financeira. Então, apesar de esquivar-se de ser uma encarnação da domesticidade virtuosa, a mulher era enfraquecida psicologicamente por um mito ainda mais insidioso do que as demais místicas da feminilidade, o Mito da Beleza. A ocupação com a beleza, trabalho inesgotável e efêmero, assume o lugar das tarefas domésticas, e mãe busca se inserir no padrão de mulher bonita e desejável. Não o faz por futilidade e egoísmo, mas por sua independência e sobrevivência, e principalmente porque pertence à classe de trabalho que depende da visibilidade e que remunera quase explicitamente pela beleza, pela sensualidade e pela jovialidade: o trabalho de atriz. Assim, explicam-se suas tentativas desesperadas de ocultar o seu processo de envelhecimento, gastando o pouco dinheiro que tinha em cremes de beleza; explicam-se a moda adotada, o uso do roxo, a maquiagem, os decotes, os saltos e as meias-calças brilhantes.

Todo este esforço sem sucesso, no entanto, fragiliza-a e adoce-a. A mãe não galga profissionalmente ou sexualmente a sua ascendência. O contexto de fracasso, miséria e

envelhecimento é devastador para ela, que vive em guerras externas e internas, lutando contra o próprio curso da vida e definhando junto com a estrutura da família. Seu adoecimento é atravessado por episódios violentos que facilmente o justificam.

São citadas apenas a relação extraconjugal e pontual da mãe com o pedreiro e, mais adiante, pós-separação, com um “jovem magrelo”, que a visita regularmente, numa cena forte que sugere, se não a transição da mãe para a prostituição, ao menos a forte expressão machista que a objetifica, que faz uso deliberado de seu corpo/sexo e termina por insultá-la, maldizê-la e violentamente descartá-la. Nesse episódio violento, a mãe volve ao “aspecto inumano” e demoníaco, segundo o homem que a insulta: passa a ser “cadela dos infernos” (p.66).

Além disso, se a narração de Tamara enfatiza o descompromisso com a fidelidade por parte da mãe, o texto desvela que a burla da estrutura matrimonial/monogâmica por parte do pai tem influência direta no estado emocional/psicológico da mulher, que se entristece com as traições.

As imagens referentes à infidelidade paterna são ainda mais cruciais para o nosso estudo, porquanto apresentam outras três personagens femininas delineadas com a colaboração da moda, e que servirão para a construção das noções de sexualidade e feminilidade na puberdade de Tamara:

Continuamos andando. Quem são? Interrogo. Amigas de seu pai, responde entre dentes. Como se chamam? Não sei. [...] Trichi é a mais divertida. A minissaia bate bem no alto das pernas, dá para ver a calcinha rendada. Tem as pálpebras cobertas por um pozinho cintilante. Seu sapato é uma palafita incrustada na calçada. Mastiga um palito de dentes. A blusa deixa transparecer os mamilos escuros de seus seios. Do seu pescoço curto e largo, pende um coração de pedra que o pai de sua filha lhe deu de presente. (p. 98).

A moda incorporada por essas mulheres as identifica no cenário social, revela a sua classe, a sua ocupação e os estigmas que pairam sobre suas figuras, ainda que nada além de suas vestes seja mencionado a respeito delas.

O roxo, mais uma vez, surge na narrativa como cor que simboliza a sensualidade feminina, dessa vez pintando a boca de Trichi. E essa última informação surge numa cena de inocência e ao mesmo tempo de violência, envolvendo o pai que Tamara tanto admira, e com quem se identifica:

Enquanto ele observa a tela, detenho meu olhar em sua orelha. Tem uma mancha. Observo-a de perto, reconheço o lápis labial cor de uva. Um beijo da Trichi, não é? pergunto contendo o riso. Assume uma atitude violenta e me dá um tapa. (p. 99).

O estilo (a sombra gliterizada, a calcinha rendada e os adornos utilizados por essas mulheres), atrelado ao comportamento, passa a ser referência de sensualidade e de sexualidade para Tamara em fase de puberdade, que também emula esse papel, encenando-o. Ela mesma reconhece nessa sexualidade exacerbada duas forças distintas, cujo contraste parece causar-lhe desconforto: a passageira e fantasiosa sensação de poder/ ou de empoderamento e o subsequente sentimento de fragilidade:

Começo a me disfarçar como elas, experimento vestidos provocantes, pinto os lábios. Ensaio seus sorrisos luminosos, seu andar curvilíneo. Os quadris se mexem da esquerda para a direita. Fico empinada em cima de uns saltos que são como fiozinhos, rebolo da direita para a esquerda. Fico envergonhada, me sinto poderosa e, depois, frágil. (p. 98).

A exposição desses casos extraconjugais e das acaloradas discussões familiares, somadas aos aspectos financeiro, social, moral e até orgânico dos integrantes da família, cada um com suas doenças e traumas, configura, no romance, ainda que discretamente, um *declínio*, o rumo para a derrocada. A narrativa passa a descrever um cenário de ruína, resultado dessas guerras; despenca, junto com os personagens, para uma ala assombrosa, miserável e muito desoladora:

Mamãe passou a lavar o cabelo com detergente, está com as mãos ásperas, os olhos caídos. Parou de maquiar o canto dos olhos. [...] Veste sempre a mesma roupa. Anda meio mancando, com uns sapatos de solado gasto. Sua figura majestosa vai se tornando frágil, consumindo-se, apagando-se. Agora mamãe me sorri com uma boca de dentes saltados e molares de ouro. Vive distante em outro mundo. Uma nova ruga espreita entre as sobrancelhas. E olha de um jeito diferente, de outro modo; quase não me olha. (p. 63)

O que se narra, dali em diante, é o colapso absoluto da mãe, que atenta contra a própria vida e sobrevive com algumas sequelas.

A moda, aliada à ditadura da beleza é o decreto final, o quase sepultamento dessa mãe, já idosa, que ainda vive, mas é como se não vivesse para a sociedade patriarcal da beleza e da juventude. Porque a moda e a beleza só existem para as mulheres jovens e o direito a vida plena, para os homens.

Próximo do encerramento do livro, Tamara descreve a relação da mãe com a moda, com o envelhecimento e com a vida, de modo geral:

Segue adiante calando, fechando os olhos de vez em quando, sentindo de repente muita distância de todas as pessoas. A certeza de sua velhice atrás de uma vitrine de loja. (p. 131).

O desfecho teatral do livro oferece a constatação de que não há trégua nesses múltiplos cenários de guerra, em que o alvo é sempre o mesmo, a mulher, e o bombardeio vêm de todos os ângulos e direções, inclusive do interior delas mesmas. Nesse contexto de opressão patriarcal, nada pode resultar de bom; restarão sempre ruínas, mulheres destruídas, como a mãe e como Tamara, perdida, presa num passado construído e deturpado pela lógica masculinista.

REFERÊNCIAS:

ENTWISTLE, J. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós Contextos, 2002, 287 p.

FEDERICI, S. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpos e Acumulação Primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2019, 460 p.

JEFTANOVIC, A. *Cenário de Guerra*. São Paulo: Editora Mundaréu, 2021, 192 p.

TSEËLON, E. *The Mask of Femininity*, Londres, Sage, 1997, 152 p.

WOLF, N. *O Mito da Beleza*. Editora Rosa dos Tempos, 2018, 367 p.



NARRANDO A VIOLÊNCIA EM *SINFONIA EM BRANCO*

Dalva Ribeiro VIEIRA (UFVJM)¹
Fernanda Valim Côrtes MIGUEL (UFVJM)²

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise sobre a representação da violência no romance *Sinfonia em branco* (2001), de Adriana Lisboa, que aborda, dentre outros tipos de violência de gênero, o abuso sexual incestuoso, tema ainda considerado tabu e invisibilizado na literatura, o que justifica sua abordagem nesse trabalho. O nosso objetivo central é refletir sobre como a violência é narrada nessa obra, sob que perspectiva. A hipótese que formulamos é a de o foco narrativo na 3ª pessoa e um narrador onisciente, nessa obra, contribuem para aproximar o leitor da vítima, pois esse tipo de narrador possibilita ao leitor ter acesso até mesmo os pensamentos dos personagens, o que faz com que possa se colocar no lugar da vítima e desenvolver uma relação de empatia em relação a ela.

Palavras-chaves: Literatura brasileira, gênero, violência.

ABSTRACT: This article presents an analysis of the representation of violence in the novel *Sinfonia in white* (2001), by Adriana Lisboa, which addresses, among other types of gender violence, incestuous sexual abuse, a topic still considered taboo and invisible in literature, which justifies his approach in this work. Our main objective is to reflect on how violence is narrated in this work, under what perspective. The hypothesis we formulate is that the narrative focus on the 3rd person and an omniscient narrator, in this work, contribute to bring the reader closer to the victim, since this type of narrator allows the reader to have access even to the thoughts of the characters, which makes who can put himself in the victim's shoes and develop a relationship of empathy towards him.

Keywords: Brazilian literature, gender, violence.

¹ Mestranda do curso de Ciências Humanas. dalva.ribeiro@ufvjm.edu.br.

² Doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora Adjunta de Literatura no curso de Letras da Faculdade Interdisciplinar em Humanidades.

Neste artigo, pretendemos apresentar discussões que tematizam a representação da opressão, da violação dos corpos femininos e da maternidade no romance *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa. Perseguimos algumas questões centrais, como: Quem narra a violência ao longo do romance, a vítima ou o perpetrador? Como é narrada em cada caso? Quem a agencia e quais impactos na vida de quem a sofre? Como propõe Jaime Ginzburg (2018), concebemos aqui o termo violência como uma situação limite agenciada por uma pessoa ou um grupo de pessoas, que conduz necessariamente a uma degradação física, um aniquilamento do corpo. O autor chama a atenção para o fato de que, embora a violência faça parte do nosso cotidiano não podemos nem deveríamos naturalizá-la. A literatura teria, segundo ele, o poder de nos fazer refletir sobre temas complexos como esse. Ler textos que abordam questões éticas centrais para a convivência humana, em alguma medida, contribuiria para o leitor desenvolver o sentimento de empatia, de alteridade e aprender a se posicionar, no mundo real, diante das mais diversas situações.

O Brasil, que é o 5º, no mundo, que mais mata mulheres e essa violência é, cada vez mais naturalizada. Os casos de estupro, abuso intrafamiliar são recorrentes, rotineiros. As notícias sobre mulheres vítimas de feminicídio e abuso sexual se pululam diariamente nos meios de comunicação. Por que um ser humano mata outro? Por que um ser humano agride outro? São, segundo Jaime Ginzburg (2013), perguntas necessárias ao se empreender um estudo sobre a violência. A tendência, algumas vezes, quando se discute sobre esse assunto é concebê-la como algo que faz parte da essência de algumas pessoas, que seriam naturalmente más. Contudo, o autor argumenta que a violência deve ser entendida como uma construção material e histórica e não pode ser pensada sem se levar em conta tempo e espaço, pois os seres humanos a produzem conforme suas condições reais de existência. Além disso, é crucial também considerar, de imediato, sua constância e a intensidade de sua presença na sociedade e a perspectiva histórica seria, de acordo com ele, fundamental para se discutir a regularidade do comportamento violento.

Todavia embora a violência seja uma presença incômoda e constante em nossas vidas e muito se fale e escreva sobre ela e seus desdobramentos, alguns temas relacionados a esse assunto ainda são tabus. No que diz respeito à violência de gênero, que é que estamos abordando nesse estudo, ainda são incipientes as produções e debates sobre formas de violência, como o abuso sexual incestuoso, estupro marital e pedofilia. De acordo com Eurídice Figueiredo (2001),

raros são os casos em que autores homens, do século XVIII ao XX, narraram, de forma explícita, o incesto de pai e filha em seus romances. Há, segundo ela, alguns registros de incesto entre irmãos, como em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, *Os maias* de Eça de Queiroz e de padrasto, em *Lolita*, de Nabokov; mas não há casos em que a violência é praticada pelo pai biológico. O incesto entre pai e filha é, conforme a autora, invisibilizado. Porém, ela afirma que, ao passo que “o incesto é obscurecido; o estupro é naturalizado, como se o ato sexual sem o consentimento da mulher fosse algo normal (FIGUEIREDO, 2021, 265).

Na contramão dessa tendência, entretanto, segundo Figueiredo (2021), surgem, na Literatura Contemporânea, autoras corajosas, que abordam, explicitamente, os temas do incesto e do estupro em suas obras: “O incesto, notadamente do pai que seduz a filha, embora seja uma prática relativamente comum em todas as classes sociais, é um tema tabu que tem sido corajosamente tematizado por algumas escritoras contemporâneas” (FIGUEIREDO, 2021, p. 255). Tratar de temas ainda considerados tabus na nossa sociedade, por si só, já seria uma contribuição relevante; contudo, tais autoras vão além, pois, em seus romances, revelam a amplitude e diversidade de formas de abuso sexual a que as mulheres de todas as idades, lugares e classes sociais são submetidas, mostrando que todas estão sujeitas a esse tipo de violência, independente da forma como se vestem, se comportam, subvertendo a lógica da sociedade machista e patriarcal que tende a culpabilizar a vítima pela violência sofrida.

Regina Dalcastagné (2010) afirma que quanto menor a presença de mulheres entre os produtores de romances na Literatura Brasileira, menor também será a visibilidade que elas têm nas obras femininas. Ela também afirma que o menor número de produções de autoras impacta não somente na questão da visibilidade das mulheres nas obras como também nos temas que atravessam as narrativas, como, por exemplo, o modo de tematizar o aborto, o estupro, a violência doméstica, a vulnerabilidade dos corpos femininos, etc. Ainda sobre a importância da autoria de mulheres na literatura, Rita Terezinha Schmidt (1998) afirma que as narrativas escritas por mulheres contêm no seu cerne uma tentativa de construção de um projeto consciente de crítica cultural e suas narrativas revelam engajamento, resistência e o desejo de criação de espaços culturais opcionais.

Sinfonia em Branco (2001), de Adriana Lisboa, vencedor do prêmio José Saramago 2003, foi indicado por Eurídice Figueiredo (2020), no livro *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*, como um dos romances contemporâneos que tematizam

de forma profunda o abuso sexual incestuoso, entre pai e filha. Na obra em questão, um narrador onisciente conta a história das irmãs Clarice e Maria Inês, moradoras da fazenda Jabuticabais, que nem existia no mapa. A vida dessas irmãs foi marcada pelo sofrimento imposto por um único homem, Afonso Olímpio, o pai delas. Clarice, a filha mais velha e também a mais obediente, mais dócil, mais submissa, é quem sofre a violência. Maria Inês, em um dos momentos em que a irmã é abusada, presencia a cena, ao passar pelo corredor da casa e ver o que acontecia pela porta entreaberta do quarto da irmã. Diante da violência do que observa, foge e não revela a ninguém o que viu. Clarice também não o faz, pois, como nunca tivera uma relação próxima e afetuosa com a mãe Otacília, temia que essa não acreditasse e a culpasse pelo acontecido.

As filhas sentiam que não eram amadas pela mãe, uma mulher amarga, que nunca se realizou no casamento e que, na visão das próprias filhas, não conseguiu protegê-las da violência do pai. Este não sente remorso, nem se sente culpado pelo que fez. Pelo contrário, acredita que a culpa é da própria filha e da mulher, que, para ele, foi sua cúmplice pelo fato de ter permanecido calada durante os anos em que a filha foi abusada. Maria Inês presencia o abuso quando a irmã tem treze anos, e ela nove. Só quando Clarice completa quinze anos é que a mãe resolve afastá-la do pai, mandando-a para a casa de uma tia no Rio de Janeiro, com a desculpa de que iria estudar. A irmã mais nova, que sempre fora rebelde, questionadora e desafiava as proibições do pai, escapa da violência, pois este parecia temê-la. Como a irmã, também vai estudar no Rio.

Elas se formam, casam-se e tentam construir uma filha. Maria Inês se torna mãe e vive um casamento infeliz com o marido. Clarice tenta se adequar ao casamento, tenta ser feliz, mas acaba abandonando o marido e fugindo para outra cidade. Vai morar nas ruas, prostitui-se, envolve-se com drogas, é abusada por diversas vezes, tenta o suicídio até ir parar em uma clínica de reabilitação. Otacília, após tomar a atitude de afastar as filhas do pai, passa a sofrer de uma doença autoimune, que acaba a levando a morte. No desfecho da narrativa, as irmãs se reencontram, depois de muitos anos, e, pela primeira vez, conseguem verbalizar a violência sofrida, que provocou traumas profundos na vida das três mulheres.

De acordo com Eurídice Figueiredo (2021), quando a violência acontece no âmbito familiar, trata-se de abuso sexual ou estupro incestuoso. Segundo ela: “A questão do incesto não está muito presente na obra dos homens que construíram a tradição literária e, quando está, aparece de maneira ora desviada, ora atenuada (FIGUEIREDO, 2021, p. 255). O romance *Sinfonia*

em branco, de Adriana Lisboa, cumpre bem a tarefa de abordar o tema, pois aborda a questão de forma cuidadosa, mostrando que as mulheres não estão seguras nem dentro de seus próprios lares, trazendo à tona o abuso sexual de pai e filha, algo tão comum na nossa sociedade, mas, ao mesmo tempo, tão silenciado. Na obra, a autora enfatiza como a violência sexual sofrida por uma das mulheres da família provoca traumas profundos na vida de todas elas.

Quem conta a história das três personagens desse romance, como já se disse, é um narrador em terceira pessoa, onisciente. A onisciência foi, a nosso ver, uma escolha acertada da autora, pois o narrador onisciente, além de narrar os fatos e as consequências, os traumas que geraram na vida das três mulheres, também nos revela como a personagem violentada se sente no momento em que a violência é cometida; mostrando seu medo, sofrimento, sua dor, o que possibilita ao leitor estabelecer uma relação de empatia com a vítima e contribuir para romper com algumas visões estereotipadas, como por exemplo, aquelas em que abusadores acreditam que, no fundo, toda mulher estuprada vai acabar gostando, que se foi abusada é porque mereceu, provocou de alguma forma, etc.

A história não nos é apresentada toda de uma vez. Conhecemos as personagens, as irmãs Clarice e Maria Inês já adultas. No momento presente da narrativa, Maria Inês, após dez anos, se prepara para voltar à fazenda Jabuticabais, no interior do Rio de Janeiro, onde tudo aconteceu e onde sua irmã Clarice a espera. Enquanto uma se organiza para viajar e a outra espera, por meio de flashbacks, vamos tendo acesso à vida anterior delas. As expressões “antes de tudo” e “depois de tudo” são empregadas para situar o leitor no tempo. *Antes de tudo*, está relacionado aos fatos que aconteceram antes de o pai das duas, Afonso Olímpio, abusar de Clarice, a mais velha das irmãs, e Maria Inês presenciar a cena ao passar pelo corredor da casa e ver tudo que acontecia pela porta entreaberta do quarto da irmã.

Havia mais: uma criança de nove anos de idade. Uma porta entreaberta. A náusea, o medo. Um homem maduro. Um seio pálido que o olhar fixava sem querer: a porta entreaberta. Uma mão masculina madura sobre o seio que era de uma palidez vaga, quase metafórica. (LISBOA, 2013, p. 60).

A narração da violência não é nua e crua. As figuras de linguagem são essenciais para atenuar a violência, como se fosse necessário preparar o leitor para o que está por vir. Conforme FIGUEIREDO (2021):

As menções a essa cena são lacunares, são metonímias da cena traumática: porta entreaberta, seio pálido, as sementinhas de cipreste que Maria Inês deixou cair no corredor. A lembrança aparece outras vezes, de maneira entrecortada, enigmática, como se a narradora não tivesse coragem de narrar o inenarrável, o estupro. (FIGUEIREDO, 2021, p. 284).

Há também uma leveza, sutileza na forma como o narrador vai apresentando os fatos, guiando o leitor, como se ele fosse tal qual Maria Inês, uma testemunha da história. Nessa primeira referência, ao que teria acontecido naquela família, ficamos sabendo, pelas expressões “homem maduro”, “uma criança de nove anos” e “mão madura masculina sobre o seio”, que alguém presenciou algo que não deveria ser visto. Mas a metonímia “mão madura” apenas sugere quem pode ser o perpetrador da violência.

A frase que abre essa parte do texto é “A tarde estava fresca e agradável (LISBOA, 2013, p. 77). O narrador descreve o cheiro dos ciprestes, o momento do dia e menciona a idade de nove anos e um corpo de menina que corre fluido e fácil. Descobre-se nessa parte da narrativa que uma menina brinca por entre os ciprestes e colhe sementinhas, que depois serão usadas como moedas em suas brincadeiras infantis. A menina corre sozinha e feliz e essa imagem em nada prepara o leitor para o que virá. O trecho que indica que algo grave acontecerá também não se inicia com uma imagem triste: “O céu está tão leve que olhando-o é possível ter a exata noção do infinito. Mas o infinito pode morrer em um segundo. Ou: o infinito pode morrer em um segundo que vai congelar-se e durar para sempre [...]” (LISBOA, 2013, p. 78).

O estupro, porém, ainda não é nomeado explicitamente. A metáfora “Um momento que apanha a infância pelo pescoço, imobiliza-a junto ao chão com uma chave de braço e esmaga seus pulmões delicado até que ela sufoque (LISBOA, 2013, p. 78) é empregada logo após o período acima para revelar ao leitor a dimensão da cena presenciada por Maria Inês. Destaca-se mais uma vez, a forma como tudo é narrado. Ainda que não revele com todas as palavras o que aconteceu, há uma ênfase no potencial destruidor da violência sexual.

Depois segue-se acompanhando os passos despreocupados de uma menina que sonha ser bailarina e por isso caminha nas pontas dos pés pelos corredores encerados de uma casa e se depara com uma porta entreaberta, que não costumava estar assim. Nessa cena, a metáfora do monstro é empregada para se referir ao abusador: “Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas” (LISBOA, 2013, p. 79). Há uma pergunta nesse trecho que ainda faz o leitor duvidar se o que se passa no quarto é de fato o que parece ser: “Será ilusão de ótica?” (LISBOA, 2013, p. 79). A indagação nos revela

o absurdo da situação. Como ela é confusa para tanto para a vítima direta, que sofre a violência, quanto para a que a presencia. Impossível acreditar que são o pai e a irmã naquela situação. Talvez por isso, tenha sido empregada a metáfora do *monstro*. Todavia, é necessário ficar alerta ao perigo de se desumanizar os perpetradores da violência, pois é como se isso os desculpasse de alguma forma. De acordo com Figueiredo: “os estupradores não são monstros nem pessoas doentes; são homens adultos de todas as classes sociais, de todas as etnias, que se acham com direitos sobre os corpos das mulheres, independente da vontade delas” (FIGUEIREDO, 2021, p. 302).

O narrador prossegue contando que a cena que se observa através da porta entreaberta poderia ser muito bonita, pois há uma menina que observa a anatomia de um seio pálido que começa a despontar em uma garota de nove anos. Mas a metonímia da “mão masculina”, que se aproxima e toca a anatomia delicada (outra metonímia), aparece mais uma vez para revelar o horror que está acontecendo dentro daquele quarto.

[...] uma mão masculina aproxima-se e alcança aquela anatomia tão delicada, enquanto os dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trêmulo que mantém um instante entre o polegar e o indicador. Como se estivessem dando corda a um relógio de pulso. Ela vê. Depois as sementinhas de ciprestes tombam-lhe das mãos em concha. Ela quer fechar os olhos para voltar o tempo. Naquele instante o sol começa a recolher sua luz, mas a noite que se engendra é diferente de todas as outras: uma noite que já nasce morta. As sementinhas rolam pelo chão recém-encerrado e uma lágrima de dor e de medo rola pelas faces túrgidas da menina que agora foge, ainda na ponta dos pés. Não mais, porém, porque deseje treinar para bailarina. Agora ela quer evitar que a ouçam, não quer que saibam que sabe. As sementinhas de cipreste estão espalhadas pelo chão. (LISBOA, 2013, p. 79-80).

A cena descrita acima oferece ao leitor mais informações do que se tinha na primeira referência ao abuso. Sabe-se que duas crianças foram vítimas desse crime e tiveram suas infâncias afetadas por ele. A irmã que sofre a violência e a que a presencia. Ao passo que a narrativa se desenvolve, o leitor toma conhecimento de que Maria Inês, a irmã mais nova, à época com cinco anos, vê o pai abusando da irmã Clarice, com treze. Todavia, como se observa, os substantivos “monstro” e “menina” escondem as identidades, da mesma forma que o pronome “ela” não deixa claro de quem se trata.

É só na página 271 (de um livro de 315 páginas), no penúltimo capítulo, intitulado “Treze anos e catorze verões” que a autora começa a narrar aquilo que aconteceu *antes de tudo* e que mudou para sempre a vida das irmãs. O capítulo também se inicia com uma bela imagem “Era

uma vez uma borboleta que rasgava o ar fresco da montanha com seu voo sutil... “ (LISBOA, 2013, p. 269). Após narrar o trajeto da borboleta, a autora continua a narrar uma cena em que quatro crianças – Lina, Cassimiro, Damião e Clarice - brincam à margem de um rio. Depois das brincadeiras, Clarice despede-se dos amigos e volta para casa. A autora enfatiza que ela chega esvoaçante assim como a borboleta que voava no início da cena. Continuando a descrição, ela informa que o pai está sentado na sala, a mãe tinha ido à cidade fazer compras e Maria Inês estava brincando com o primo João Miguel. Um dia normal. Tudo muito natural. Virginie Despentes, em seu livro *Teoria King Kong*, reflete sobre essa questão da naturalidade do dia, da normalidade das coisas, ao narrar um dia em que recebeu a notícia de que uma amiga havia sido estuprada:

Um tempo ótimo, ensolarado, uma enorme luz de verão inundando os muros das ruas estreitas da velha cidade, as velhas pedras talhadas e polidas, os brancos amarelados e alaranjados, os cais de Saône, a ponte, as fachadas das casas. Sempre me impressionei com a beleza dessa cidade – e particularmente naquele dia. Sua tranquilidade não foi perturbada pelo estupro, era como se ele já fizesse parte dela. (DESPENTES, 2016, p. 31).

Essa forma de narrar, inserindo as cenas violentas após a descrição de imagens bonitas, situações de paz, tranquilidade e harmonia ou situações normais do cotidiano das pessoas leva nos refletir que a violência está presente na vida das mulheres. Não há uma situação excepcional que faz com que ela ocorra. Provavelmente, muitas foram as crianças que, como a personagem do romance, foi violentada após uma brincadeira alegre com irmãos ou amiguinhos, depois de um dia extremamente normal na escola, em casa, depois de uma noite tranquila de sono. Geralmente, ficamos chocados quando sabemos de alguma história em que uma criança foi abusada por um familiar. Assustamo-nos, porque não é algo que julgamos que aconteça todos os dias dentro dos lares das famílias, mas, infelizmente é.

Na sequência da narração, Clarice, que sempre fora muito obediente e fazia tudo para agradar os pais, entra pela cozinha, porque estava molhada e não queria sujar a casa. Ela troca de roupas. Veste uma blusa de *laisé* branca, uma calcinha amarela, com rendas brancas nas beiradas, uma bermuda de tergal azul-clara e as sandálias de tirinha de couro. A descrição das roupas pinta um quadro de pureza e inocência, que não permite imaginar o que vem a seguir. Mais uma vez, aparece a borboleta: “Uma borboleta voava sobre a pedreira” (LISBOA, 2013, p. 271) e, depois dessa frase, toda a imagem de pureza começa a se desfazer.

Naquela tarde, ele veio. Um homem adulto, maduro, inteiro. Um homem. E uma menina que queria ser menina apenas. Que não tinha a menor intenção de anos depois usar uma faca Olfa afiada sobre os próprios punhos. Que não se imaginava alcóolatra ou cocainômana, mas sim, talvez, uma professora de Ciências. Ou uma artista – escultora, claro. Uma mulher bonita longilínea elegante mãe de três meninos e três meninas casada com um escritor bonito e famoso que fumasse cachimbo. [...]. Um homem. Entrou no quarto e sentou-a sobre o colo dele e ela não teve medo, a princípio, porque aquele homem era seu pai. Os dois riram. Conversaram um pouco. Ele lhe acariciava as mãos. Ele lhe acariciava os braços. Os ombros. Os seios. (LISBOA, 2013, 271-2).

Em *Gênero, patriarcado e violência*, Helleieth Saffioti (2004), ao abordar a questão do estupro incestuoso, afirma que essa forma de violência apresenta, em alguns casos, características diferentes quando é perpetrada no seio da família por um pai ou parente próximo. Segundo ela, em boa parte desses casos, ainda que exista a violência do ato em si, a forma como ele se inicia não permite que a vítima perceba o que está acontecendo.

Pais e parentes pobres, segundo ela, costumam agir com ameaça, derrubam a vítima no chão, rasgam sua roupa e partem diretamente para a penetração. A pessoa violentada, segundo a autora, dificilmente se sentirá culpada em uma situação como essa, pois a violência, a ameaça está presente o tempo todo. Assim, ela tem total certeza de que foi obrigada a fazer aquilo. Já aqueles de classe mais abastada tendem, conforme a autora, a começar pelas carícias, que, quase sempre, a vítima não consegue diferenciar do carinho e, em muitos casos, não consegue identificar quando deixa de ser carinho e passa a ser carícia.

A autora afirma que esse tipo de abuso ainda é pior para a vítima, pois ela sente-se cúmplice, como se tivesse encorajado a ação. Saffioti (2004) revela que esse modo de agir do algoz pode ser tão prejudicial que, em alguns casos, a pessoa abusada pode até sentir prazer, o que aumenta ainda mais a culpa e, em muitos casos, impede que ela denuncie. Contudo, FIGUEIREDO (2021) ressalta que tipo de abuso é consciente e deve, portanto, ser responsabilizado criminalmente. Ela compartilha da mesma opinião de Saffioti (2004) e diz que:

A crueldade do incesto de a criança/adolescente amar o pai, querer sua aprovação seu amor. Quando se consuma o incesto, a menina fica desestabilizada, porque perde todas as suas referências, já não pode confiar no pai, teme falar com a mãe, da qual passa a ser rival, enfim, não tem a quem recorrer. Sua solidão é terrível. (FIGUEIREDO, 2021, p. 255).

Na cena descrita por Lisboa (2013), Clarice inicialmente não sente medo algum quando o pai entra no quarto, coloca-a no colo e começa a fazer carinho em suas mãos e braços. Ele não ameaça, não age, em certo sentido, com brutalidade. Pelo contrário, em algumas partes, a

descrição das ações do pai se assemelha àquelas narrações que se encontra em livros de romances quando o amante apaixonado faz amor com sua amada. O que desfaz essa impressão é a informação que se tem sobre a idade da mulher/menina, o vínculo entre os dois e a ênfase que a autora dá sobre os sentimentos da vítima.

Clarice ficou imóvel como o coelho que pressente o predador. A águia voando baixo. Depois ela tentou se desvencilhar, mas o abraço dele tinha força. E os lábios dele na base do seu pescoço aceleravam seu coração. Ela sentiu vontade de vomitar, mas o medo dominou até aquela vontade. [...] A mão de um homem sobre um seio alvíssimo. A pele virgem. O bico que ele rodava como se desse corda a um relógio. A mão de um homem sobre a barriga tão lisa de Clarice e aquela respiração que resfolegava odiosa e as calças dele onde um volume aparecia vindo não se sabia de onde. O fecho eclar que ele abriu com a mão direita enquanto a mão esquerda inflamada procurava alguma coisa entre as coxas dela. Os olhos dela arregalados fixos como olhos de um cadáver – e eram um pouco olhos de um cadáver, de fato. Clarice dócil recatada submissa educada polida discreta adorável. Ele faria aquilo de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras. Um dia ele chegaria a se deitar sobre ela e meter seu corpo de homem adulto dentro do corpo de menina dela enquanto ela sentiria gosto de sangue porque estava mordendo os próprios lábios com força. Com medo. Com ódio. As mãos dele agarrando suas coxas com tanta força que depois um hematoma surgiria ali. A língua dele molhando (maculando) o interior de suas orelhas e lambendo seus lábios descoloridos e vasculhando dentro de sua boca de forma a não deixar nenhum segredo de pé. Nenhum sonho de pé. (LISBOA, 2013, 272-3).

O foco nas reações, nos sentimentos da vítima é muito importante para não deixar dúvidas ao leitor do quão destrutiva é a violência sofrida. A expressão “Nenhum sonho de pé” dá a dimensão da transformação que o abuso provoca na vida da vítima. Destrói tudo aquilo que imaginava para si, deixa-a vazia, sem perspectiva. Embora possa tentar se reconstruir, nada mais será como antes de ter seu corpo invadido. Clarice, durante toda a sua vida, tenta superar o trauma provocado pelo abuso, mas não conseguiu. Ele afetou sua relação com a mãe, com as irmãs, com o marido. A culpa e a certeza de que não havia nenhuma reconstrução possível para si mesma são os sentimentos com os quais passa a conviver. No final da narrativa, depois de chegar “ao fundo do poço” parece encontrar um pouco de paz, tenta se reconciliar consigo mesmo, com a irmã e com a memória.

A nosso ver, não há superação, mas sim resiliência, resistência, uma luta árdua para sobreviver, seguir e aprender a conviver com as cicatrizes. Maria Inês, contudo, vai além. De vítima, passa a ser que agencia a violência. Alguns anos após tudo ter acontecido, quando a irmã mais velha, depois de ter saído da clínica de reabilitação, está morando na fazenda com o pai, que está viúvo e velho, Maria Inês vai visitá-los. Ela e a irmã vão a uma pedreira proibida que

existia na fazenda, onde o pai não permitia que elas fossem, e lá, pela primeira vez, conversam sobre o abuso sofrido por Clarice. Em dado momento, o pai chega e tenta subir até o lugar onde elas estão. Porém, está velho e estende a mão para que as filhas o ajudem. A irmã mais nova interrompe o gesto esboçado pela mais velha, que pretendia ajudá-lo e o empurra, provocando sua morte. Ela não aceita a condição passiva de vítima e, ainda que de forma extrema, passando a ser que agencia a violência, reage, sai o papel de vítima frágil e indefesa.

Como afirma Saffioti (1999), uma hora ou outra, empregando variadas estratégias, a mulher que sofre violência reage. No entanto, ainda que se deseje que elas reajam, que encontrem a força necessária para continuarem suas vidas após sofrerem algum tipo de violência, o que se espera, verdadeiramente, é que nenhuma mulher seja violentada, que todas nós possamos exercer o direito sobre nosso próprio corpo, que não tenhamos que aprender a conviver com as cicatrizes, com as dores, com os traumas, com os medos. É esse desejo que motiva, que justifica a produção desse texto. Que ele se some a vários outros na denúncia da violência de gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DALCASTAGNÉ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9077>>. Acesso em 22, de setembro, 2020.

DESPENTES, Virgínie. **Teoria King Kong**. 1969. Trad. Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais de autoras brasileiras**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados. Coleção ensaios e letras, 2013.

LISBOA, Adriana. **Sinfonia em branco**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.



EMANCIPAÇÃO PRAZEROSA: O CARÁTER TRANSGRESSOR DOS POEMAS ERÓTICOS DE ARGENTINA CASTRO E BIANCA RIBEIRO

Raphael Souza SOARES (PUC GO)¹

RESUMO: A presente pesquisa visa apontar o caráter transgressor dos poemas de Argentina Castro e Bianca Ribeiro, presentes na obra *O olho de Lilith: antologia erótica de poetisas cearenses* (2019), organizada por Mika Andrade. Primeiramente, serão destacadas as influências de Lilith e de Eros na escrita das autoras da literatura contemporânea, em que há a possibilidade dessas escritoras mostrarem seus olhares em relação ao mundo e, ao mesmo tempo, estarem se libertando das normas e bons costumes que são valorizados pela sociedade patriarcal, mas que desvalorizam a força das mulheres na literatura e na sociedade. Posteriormente, será evidenciado o quanto a perspectiva erótica e/ou pornográfica é necessária para que a autoria feminina tenha visibilidade, contribuindo com uma transgressão às normas da sociedade patriarcal, na qual as mulheres darem voz ao prazer feminino é um insulto. Por último, serão analisados alguns dos poemas das autoras Argentina Castro e Bianca Ribeiro, que dão corpo e voz às pulsões eróticas das mulheres. Algumas autoras e autores que darão alicerce à pesquisa são Angélica Soares (1999), Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão (2004), Nelly Novaes Coelho (1993) e Georges Bataille (2020). Dessa maneira, espera-se apontar a crescente autoria feminina na literatura contemporânea e evidenciar o caráter transgressor dos poemas eróticos e/ou pornográficos.

Palavras-chaves: Autoria feminina; Erotismo; Antologia; Poesia.

ABSTRACT: This paper aims to point out the transgressive character of the poems of Argentina Castro and Bianca Ribeiro, present in the work *The eye of Lilith: anthology erotic of poets from Ceará* (2019), organized by Mika Andrade. First, the influences of Lilith and Eros in the writing of contemporary literature authors will be highlighted, in which there is the possibility of these writers showing their views in relation to the world and, at the same time, being freed from the norms and good customs that are valued by patriarchal society, but which devalue the strength of women in literature and society. Later, it will be shown how much the erotic and/or pornographic perspective is necessary for female authorship

¹ Graduado em Letras – Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. E-mail: raphaelsoares2015@gmail.com

to have visibility, contributing to a transgression of the norms of patriarchal society, in which women giving voice to female pleasure is an insult. Lastly, some of the poems by authors Argentina Castro and Bianca Ribeiro, which give body and voice to women's erotic impulses, will be analyzed. Some authors who will support the research are Angélica Soares (1999), Lucia Castello Branco and Ruth Silviano Brandão (2004), Nelly Novaes Coelho (1993) and Georges Bataille (2020). In this way, it is expected to point out the growing female authorship in contemporary literature and to highlight the transgressive character of erotic and/or pornographic poems.

Keywords: Female authorship; Eroticism; Anthology: Poetry.

Introdução

O imaginário de um senso comum ocidental é, na maioria das vezes, direcionado por uma noção de pecado que procede da moral cristã. Os sujeitos que alinham seus pensamentos às diretrizes impostas por essa tendência religiosa, e até os que não compartilham a mesma devoção, são influenciados por ideais mais conservadores em relação à composição familiar, ao que é permitido ou é pecado e outras questões. Além disso, percebe-se que é de conhecimento comum a relação criada entre o pecado e Eva, e que até os dias atuais esse vínculo é um mecanismo utilizado para justificar a dominação masculina e manipular as ações das mulheres como irracionais e/ou propensas ao pecado. Assim, por confrontar com a ordem divina,

A mulher, desde então, arrasta consigo o tríplice preconceito de haver cedido ao chamado do diabo; de se atrever a incitar ao pecado não a qualquer homem, porém ao mais inocente e puro de todos – àquele que, havendo resistido ao poder da serpente maligna, é seduzido, por sua própria inclinação, a sucumbir ante a imagem perfeita de seu Criador-; e, finalmente, de ser culpada pela perda do Paraíso. (ROBLES, 2019, p. 39).

Por outro lado, outro ser presente nas questões cristãs e que não está no imaginário comum, provavelmente por ter uma influência mais potente e transgressora, é Lilith. Ela não aceitou a lógica de dominação que Adão tinha em mente, lógica essa que ainda configura questões sociais atuais. Ao ir contra Adão, Lilith deu preferência às próprias vontades e não serviu de instrumento para ecoar a voz dele. Como aponta Robles (2019), “Lilith é ímpeto sexual, mulher emancipada e em fuga, sombra maligna por se haver considerado em pé de igualdade com os homens [...]” (ROBLES, 2019, p, 35).

Essa figura que, para os sujeitos ideologicamente fanáticos pela configuração da sociedade patriarcal, pode simbolizar mais um exemplo a não ser seguido, ao lado de Eva. Porém, para as pessoas que não compartilham dessas perspectivas e, especificamente, para as mulheres

que confrontam questões que até certo ponto eram consideradas naturais, a força representativa de Lilith é, de certo modo, inspiração para a busca da liberdade. Em comparação a outras épocas e contextos, há na sociedade brasileira um espaço maior para o posicionamento das mulheres darem visibilidade aos problemas sociais. Entretanto, quando a ideologia da sociedade patriarcal percebe que está sendo fortemente confrontada, ela reflete a imagem de Adão, que rejeita outra perspectiva que não seja exercer uma função dominante.

Analisando esse cenário, percebe-se que a necessidade, mesmo que inconsciente, de se alinhar às ações de Lilith, torna-se algo essencial para uma emancipação. Esta que, obviamente, é movida pelas questões sociais emergidas, mas que não fica restrita a esse pensamento. Há em paralelo outros modos e mecanismos, e um deles é a literatura. Esta que por si só, atormenta os sujeitos que não desejam uma sociedade crítica e questionadora. Além disso, quando alinhada a uma vertente que dá visibilidade ao corpo, aos prazeres e desejos, a literatura desestabiliza a moral que rege a sociedade. A área erótica presente nos textos literários vai além de descrever o ato sexual. Principalmente na literatura de autoria feminina, esses textos vão simbolizar um ato de transgressão por qualquer direcionamento que derem ao erotismo. Seja numa indicação dos prazeres e desejos cotidianos ou numa experiência mais subjetiva do ser, o fato dessa literatura ser produzida e propagada por mulheres transforma o que está escrito em algo obscuro e que poderia corromper os bons costumes da sociedade patriarcal.

Especialmente na literatura contemporânea, a linha erótica/pornográfica de autoria feminina tem conseguido se estabelecer. Apesar das barreiras criadas pela ideologia da sociedade patriarcal, os textos realizados por mulheres estão ocupando prateleiras, sendo debatidos e ganhando visibilidade. A importância desses textos está muito além das questões teóricas emergidas para discutir a linha tênue entre erotismo e pornografia, discussão essa que, caso não seja cuidadosamente estabelecida, pode ser utilizada pelo pensamento machista como uma aliada para desvalorizar a autoria feminina de textos eróticos. O essencial é a manifestação de uma emancipação prazerosa, em que Lilith e Eros parecem estar presentes no olhar e nas palavras da escritoras.

É nesse contexto que está presente o objeto de pesquisa do presente estudo. *O olho de Lilith: antologia erótica de poetas cearenses* (2019), é uma obra organizada por Mika Andrade e que, como o próprio nome indica, apresenta um recorte regional na autoria que a compõem. Esse fato é observado por Mika Andrade numa outra perspectiva, quando diz na apresentação

do livro: “Porque é quase uma mania achar que autoras e autores do Nordeste falam apenas sobre o sertão. Então esta antologia existe para mostrar que podemos ir além.” (ANDRADE, 2019, p. 9). De fato, há no senso comum esse pensamento e, por desvincular esse olhar dos leitores, a obra em si já exerce uma influência adicional. O alicerce transgressor, porém, encontra-se na pulsão erótica que rege os poemas, em que Eros mostra o prazer e a emancipação numa mesma proporção.

Na antologia erótica organizada por Mika Andrade, o desejo se manifesta de diferentes maneiras e olhares. Porém, os poemas se alinham em um direcionamento: o caráter transgressor. A questão de utilizar somente poemas de Argentina Castro e Bianca Ribeiro serve para realizar um recorte das autoras presentes na antologia, todas que estão na obra possuem poemas que pulsam vida e prazer. Assim, as duas autoras selecionadas representam as outras e todas que estão no contexto da crescente autoria feminina de poemas eróticos na literatura contemporânea. O erotismo ganha possibilidades na escrita das mulheres, direções que até então não eram possíveis pelo controle da sociedade patriarcal e de autores que se limitavam ao pensamento falocêntrico. Essa amplificação erótica pode ser observada, por exemplo, no poema “Mulher”, de Argentina Castro, presente na antologia.

Dentro da noite fria
 Diante do teu sorriso estampado
 Mora meu desejo meio acanhado
 Eu mulher, e tu,
 tantas outras,
 Tua boca, ali, virgem da minha
 Vontade de me emaranhar
 Nos teus encaracolados
 Meu corpo querendo o teu
 E isso que nunca aconteceu...
 Eu aqui te querendo
 Tu aí se escondendo
 Fugindo do balanço do meu corpo com o teu
 Vem mulher, amanhecer dentro de outra
 Fundir tua boca com minha boca
 Vamos juntas construir um jardim
 Encosta teu corpo sedento no meu
 Me prova que amor entre iguais
 É muito mais que o meu, somado ao teu.
 (CASTRO, 2019, p. 97)

É perceptível que há no poema um elemento que confronta os valores idealizados pelo conservadorismo: o afeto entre as mulheres. O desejo do eu lírico por outra mulher, desse “amor

entre iguais” que é destacado no penúltimo verso, consegue ser exposto e publicado de uma forma que não tinha liberdade para ser levado a público há alguns anos. Além disso, um ponto recorrente no poema é o anseio pela boca de outra pessoa. A vontade começa a partir do “sorriso estampado” presente no segundo verso e, posteriormente, a boca torna-se um ponto fixo da visão do eu lírico, emergindo em sua imaginação os desejos.

O principal anseio é o de fusão entre os seres. União essa que, se for seguir o raciocínio e as imposições estabelecidos pela lógica conservadora, não se realizaria. Para esses indivíduos, além da mulher não poder falar sobre o prazer da mesma forma que o homem, ela deve limitar seu vínculo amoroso e/ou carnal a um homem. Eros, porém, não segue essa lógica, não se aprisiona às limitações humanas,

O mito grego nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas. As sugestões de movimento e de união, já presentes no mito, vão se repetir na fala dos poetas, dos místicos e dos sexólogos. A idéia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à idéia de conexão, implícita na palavra *religare* (da qual deriva *religião*) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziram sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade. (BRANCO, 2004a, p. 8-9).

Dessa maneira, essa união desejada pelo eu lírico, mesmo sendo temporária, é necessária para a sensação mínima de eternidade, de encontrar em outra pessoa um vínculo e uma saída breve para das questões humanas.

Lilith e Eros: presenças marcantes na autoria feminina contemporânea

A relação entre Lilith, Eros e a escrita das autoras contemporâneas tem ganhado mais visibilidade nos últimos anos. É importante ressaltar que fora dos domínios da literatura erótica, a autoria feminina e outros autores que não são privilegiados pela elite brasileira conseguiram no cenário contemporâneo mostrar ao público leitor suas escritas potentes. Como aponta Nelly Novaes Coelho (1993):

Entre os fenômenos mais significativos deste último quarto de século, no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o crescente interesse que desde os anos 70 vem despertando não só a produção literária das mulheres, mas também a de literatura infantil juvenil e a da ‘negritude’. Muito mais que simples moda, esse triplo interesse

arraiga em um fenômeno cultural mais amplo: a inegável emergência do *diferente*; das vozes divergentes; a descoberta da alteridade ou do Outro, geralmente, sufocadas ou oprimidas pelo sistema de valores dominantes. (COELHO, 1993, p. 11).

Percebe-se, a partir do trecho citado, que o espaço para a circulação de outras vozes tem se expandido paulatinamente, possibilitando abordar temas que só chegavam ao público por meio da escrita de homens. Estes que, na maioria das vezes utilizavam os outros indivíduos apenas como objetos de suas construções literárias. Se for considerada somente a literatura erótica, essa tendência dos escritores é mais perceptível, principalmente na utilização da mulher como objeto na construção de um texto falocêntrico e limitado. No cenário contemporâneo, há na escrita das mulheres uma face de Eros que ganha força, sobretudo, na luta pela liberdade. O poder e a dominação deram aos homens a certeza ilusória de que suas falas e ideias são corretas, e até “[...] o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de “posse”.” (BOURDIEU, 2012, p. 29-30)

Essa perspectiva de ter sempre a lógica como aliada, de ter sempre os privilégios ao lado e de se limitar ao seu prazer, retira do homem um vínculo fortalecido com Eros e o afasta das questões existenciais mais profundas. Em outras palavras, “O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços.” (BRANCO, 2004a, p. 7). Além da presença de Eros, a escrita das mulheres tem ao seu lado outra figura poderosa: Lilith. Esta que, só por ter o nome citado, confronta os bons costumes estabelecidos pela moral cristã. O ato de não aceitar a dominação que seria lógica para Adão, torna Lilith símbolo de transgressão que, até inconscientemente, está nas entrelinhas das escritoras contemporâneas. Como aponta Robles (2019): “Lilith ensina que, antes mesmo que Eva reconhecesse a beleza do corpo, a mulher já estava preparada para assumir seu erotismo com o mesmo vigor com que impunha sua presença em um mundo totalmente submetido aos ditames divinos.” (ROBLES, 2019, p. 36)

Há uma influência de Lilith e Eros que colabora para que as escritas das mulheres tenham visibilidade no cenário contemporâneo, rompendo com as normas e bons costumes estabelecidos pela sociedade patriarcal. Essa pulsão erótica pode ser percebida no poema “Primeira vez”, de Bianca Ribeiro, presente na antologia.

O toque quente das suas mãos
trêmulas sobre meu seio
Enquanto pousava seus lábios nos meus

Aquele beijo lascivo, intenso, molhado
Como um gato a querer banhar-me de língua
Ele, literalmente, salivando à medida
que eu o olhava,
Nervoso, abre minha blusa.
Meu decote com lacinho, proposital,
pra lhe provocar
Deu certo, mas nem precisava de tanto.
A cumplicidade dos faróis apagados
Despertando a desconfiança
entre os passantes
 Ignorávamos a malícia do lado de fora
Enquanto ardíamos, libidinosamente,
do lado de dentro, do carro.
Minha mão na sua coxa o fez delirar
Antes, ainda, que eu alcançasse o zíper.
Mesmo sob a urgência do desejo
Ou o anseio
O fez parar e me esperar acontecer.
O espetáculo dos movimentos iniciados por ele
Ficou, agora, por minha conta
Em atos desavergonhados e livres!
Orquestrados por seus sussurros
Mais enlouquecidos que meus
próprios gemidos
O silêncio da rua quase deserta
Dava o tom de freios à nossa empolgação
Com a temperatura esquentando ainda mais
Ele sentiu meu poder, meu prazer
Se entregou, me entreguei
E apesar de orgasticamente inesquecível
Eu sabia que jamais
Nos teríamos outra vez!
(RIBEIRO, 2019, p. 79-81)

A poeta retira o eu lírico do que a crítica literária e o senso comum esperam de textos de autoria feminina, que seria uma tendência romântica e idealizadora do amor. A perspectiva é de que o ato sexual detalhado ao longo da construção poética indique apenas algo casual, e isso pode ser percebido no vínculo entre o título e o último verso do poema, que podem dar uma noção de que aquele encontro é o primeiro e o último daqueles indivíduos. Ainda há na crítica preconceitos que interferem na análise das obras de autoria feminina.

É curioso que os críticos, em seu julgamento, não tenham conseguido separar os “domínios da arte” dos “domínios da vida”. Esse comportamento parece ter sido, até há pouco tempo, generalizado em relação à produção literária feminina. São poucos os que conseguiram distinguir esses dois terrenos. Muitas vezes, eles foram movidos por razões evidentemente preconceituosas: a produção poética da escritora é imoral, porque mulheres não devem falar nesse tom. (BRANCO, 2004b, p. 99).

Além de ser uma relação casual, há no desejo entre o eu lírico e o outro sujeito uma troca de quem estava conduzindo as ações, numa sensação de descoberta, como o próprio nome do poema aponta: uma primeira vez. A ação da descoberta de si, de descobrir o outro e, por fim, a entrega de ambos ao desejo, são pontos que fazem parte do percurso erótico, e como aponta Georges Bataille (2020):

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo. Os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada. Há, ao contrário, desposseção no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem umas nas outras. (BATAILLE, 2020, p. 41).

Possivelmente, esse jogo que exige o desnudamento, explique o nervosismo detalhado no início do poema, de ter as “mãos trêmulas”, ainda mais por ser uma primeira vez. A abertura para a relação só é possível pelo desnudamento e entrega de ambos. Além disso, pode ser percebido o movimento de Eros no poema, sem a necessidade de posse e/ou dominação como ocorre nos textos de autores.

Erotismo: alicerce transgressor

Ao longo do que foi indicado durante o presente texto, pôde ser percebido que a presença do erotismo é essencial para o caráter transgressor dos textos de autoria feminina. Lógico que, se retirado o elemento erótico, a força da escrita das mulheres ainda existirá. Porém, a pulsão erótica movimentada e rompe de uma maneira mais insaciável com as normas impostas pelo pensamento patriarcal. E isso se alinha à luta social constante das mulheres. Como afirma Angélica Soares (1999):

A mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel, enquanto construtora da sociedade. São faces do mesmo processo. O autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo, e à consciência do poder de transformá-lo com vontade própria. (SOARES, 1999, p. 58).

E essas faces do mesmo processo podem ser observadas em Argentina Castro e Bianca Ribeiro. As redes sociais, por mais perigosas que sejam, proporcionam algo que há pouco tempo era difícil se estabelecer: um diálogo à distância com as autoras. Poder ver suas publicações acerca da literatura e da sociedade exemplifica a afirmação de Angélica Soares. Além disso, por

mais que Nelly Novaes Coelho esteja abordando a ficção brasileira contemporânea, quando se remete ao erotismo, é possível alinhar ao poema quando ela indica: “Talvez possamos dizer que este último se impõe como força primeira a dinamizar uma diversificada e significativa produção literária que se empenha visceralmente na busca da identidade do ser-mulher.” (COELHO, 1993, p. 22)

Percebe-se que a perspectiva erótica proporciona visibilidade maior à autoria feminina e, conseqüentemente, tem uma proporção transgressora maior. Esse olhar erótico pode ser visto no poema “O líquido”, de Argentina Castro.

Vagarosamente vou engolindo
o que vem de você
aquilo que você me dá com gosto
gota a gota, na moita, na surdina
Entre serpentinas
vamos fazendo o Carnaval da gente
festa das carnes, a preferida do diabo
carnes molhadas, pele mordida
Quase sangradas
Faço de você trio elétrico, sigo teu percurso
Com sede, suor e sem limites
Vamos dançando, gingando
A fome, o desejo, velado
Safadezas, cama de gato
assim viramos cinzas, numa quarta qualquer
Na tua cama, deitados, em pé
Eu sou tua
Tua deusa
Tua vadia
Você é meu
Meu homem
Bandido
E ordinário
E a gente junto não vale a capa de uma
manchete policial.
Eu bem que podia não te dar moral
E tu, bem que podia não ter esse pau.
(CASTRO, 2019, p. 45-46)

Assim como no poema de Bianca Ribeiro, há na construção poética de Argentina Castro uma entrega do eu lírico e do sujeito parceiro, em que ambos seguem o movimento de Eros, que é fluído como o líquido, tema recorrente do poema. Castro trabalha, inicialmente, com as ideias de Carnaval e de Quarta-Feira de Cinzas, retirando-as de suas perspectivas e as levando para o jogo do erotismo, em que há o desejo entre os amantes pelo carnal, pela celebração do desejo.

E essa festa pode ser iniciada em qualquer dia da semana e se encerrar em qualquer outro, numa quarta-feira aleatória, por exemplo.

Há no poema uma questão interessante: a utilização do termo “pau”. Esse ponto não deve ser prioridade na análise do poema, porque isso iria desvalorizar toda a construção poética e trabalho da poeta. Porém, como a presente pesquisa aborda também os efeitos da leitura e, conseqüentemente, a possibilidade de transgressão, é interessante levar a hipótese de que a simples utilização do termo pode ser considerada vulgar se for lido por um sujeito preconceituoso. E esse olhar que desvaloriza a autoria feminina utiliza de uma relação que sempre esteve presente na sociedade e, provavelmente, nunca deixará de existir: erotismo e pornografia. Essa é

Uma das discussões mais antigas que surgem quando se fala de erotismo, sobretudo quando se pretende analisar as manifestações de Eros na arte, coloca-se em torno da distinção entre erotismo e pornografia. Muito julgamento de valor e juízo crítico, a respeito de obras de arte e de condutas individuais ou de grupo, se fez (e ainda se faz) com base nessa distinção, frequentemente de caráter moralizante, e pouco nítida mesmo para aqueles que dela fazem uso. (BRANCO, 2004a, p. 15).

Percebe-se que a simples classificação como pornografia não leva em consideração a qualidade estética do texto. Ela é equivocadamente utilizada para desvalorizar a escrita vista como vulgar por sujeitos ideologicamente alinhados à sociedade patriarcal. Tendo em vista esses problemas que ainda existem, mais do que nunca é necessário buscar a pesquisa e compreender que a arte é essencial para a luta social. As redes sociais auxiliam nesses estudos porque a maioria das autoras contemporâneas divulgam seus trabalhos nelas. O diálogo é fundamental para conhecer as autoras, e foi em uma dessas conversas que pude compreender mais acerca do poema “Rotina”, de Bianca Ribeiro, por meio de uma conversa com a própria escritora.

Depois do café, acendo um cigarro
Vejo no espelho o tempo acelerado.
Visto a calcinha que você gosta
Já adivinhando, do teu corpo, resposta.

Meu perfume, marca registrada
Atiça teus sentidos e desejos
Ouriça a pele, arrepia os pelos
Olhos fechados, alma acostumada.

Sua cama incendeia
Enquanto trocamos fluidos, energia
E depois do gozo, agonia!

Acendo um cigarro, já é dia
Mais uma vez, despedida

Me visto, vou embora.
(RIBEIRO, 2019, p. 51).

Ao falar acerca do poema com a poeta, citei duas análises que consegui fazer: a primeira é de um afastamento entre o eu lírico e o parceiro, como se a rotina existisse e ocorresse uma ausência de laço afetivo; a outra análise possível que apontei é que poderia ser a profissão do eu lírico, pelas ações parecerem frequentes e programadas, com um tom melancólico marcado pela “alma acostumada”. Confessei à poeta que tive medo dela achar a segunda análise uma “redução” de seu trabalho e citei esse mesmo medo em relação à reação dos leitores do presente trabalho, mas que ainda via como uma interpretação válida.

Ela disse que o poema é livre para ser interpretado, sentido e imaginado. Além disso, apontou sua perspectiva em relação ao poema: o eu lírico e o parceiro tem uma relação de cumplicidade, mas sem compromisso. Há um vínculo, mas cada um vivendo sua vida. Há uma rotina entre eles, mas eles fingem que não. A partir do apontamento da poeta, percebi que me limitei ao erro fatal que tanto criticava: tentar dar lógica aos movimentos de Eros. A autorização da poeta para que sua visão criadora fosse compartilhada permite mostrar que há diferentes análises acerca de um mesmo texto, mas um ponto é recorrente em todas as leituras: o caráter transgressor.

Considerações finais

Levando em consideração o que foi trabalhado e detalhado durante a pesquisa, percebe-se que a literatura contemporânea de autoria feminina está mais crescente e ganhando visibilidade. E o elemento do erotismo tem auxiliado a abrir novas oportunidades para que o público leitor conheça e busque as obras. Lilith e Eros estão presentes nessas mudanças, nesse movimento que confronta e rompe as barreiras preconceituosas.

O pouco que foi possível mostrar e analisar acerca dos poemas de Argentina Castro e Bianca Ribeiro, presentes em *O olho de Lilith: antologia erótica de poetas cearenses* (2019), organizada por Mika Andrade, demonstra que há um longo trajeto a se seguir e explorar na literatura contemporânea. A pesquisa e a publicação de textos relacionados a essa perspectiva é cada vez mais necessária para a literatura e para a sociedade. O caráter transgressor dessas

escritas confronta não só a ideologia da sociedade patriarcal, mas também é capaz de mudar uma análise de pesquisa a cada momento, por isso é necessário nunca esquecer que Eros não segue a lógica e que “[...] o erotismo é sempre este salto no escuro, o salto terrível e fascinante para além de si mesmo e, simultaneamente, o contato íntimo com essa presença materna, originária, que nos habita. É origem e fim, é vida e morte.” (BRANCO, 2004a, p. 41)

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mika (Org.). **O olho de Lilith**: antologia erótica de poetas cearenses. São Paulo: Pólen, 2019.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2. ed. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004b.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

ROBLES, Martha. Eva. In: **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. Traduzido por William Lagos, Débora Dutra Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019. p. 39-42.

ROBLES, Martha. Lilith. In: **Mulheres, mitos e deusas** o feminino através dos tempos. Traduzido por William Lagos, Débora Dutra Vieira. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019. p. 35-38.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória**: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999.



O EROTISMO NA POESIA CONTEMPORÂNEA DE REGINE LIMAVERDE E HILDA HILST: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA

Antônio Marques PEREIRA FILHO (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo estabelecer um diálogo entre a produção artística de Regine Limaverde, poeta cearense, e Hilda Hilst, poeta paulista, por meio de estudo comparativo e bibliográfico, com ênfase no imaginário erótico e na contemporaneidade como um elemento de transição e das obras das autoras. Nesse sentido, nosso trabalho busca mostrar as aproximações e os distanciamentos dessas duas vozes poéticas, para verificar o tipo de erotismo que se configura na poesia de Limaverde e Hilst, como unidade definidora da poética dessas escritoras. A temática da poesia erótica de autoria feminina contemporânea corrobora com o período histórico dos séculos XIX e XX, que são marcados, entre várias vertentes, por grandes lutas sociais e políticas, sobretudo, a resistência da poesia de autoria feminina em um sistema machista e capitalista. Para alcançar a finalidade proposta, dividimos o processo metodológico da investigação em três momentos: leitura da obra das autoras; leitura da fortuna crítica sobre as poetas, em específico os que evidenciam a temática erótica e, por último, análise e comparação dos poemas selecionados, cuja temática predominante é o erotismo. Sobre o erotismo, temos como embasamento teórico os estudos de Antonio Candido (2006), Alfredo Bosi (1977), Gaston Bachelard (1989, 2001), George Bataille (2004), Octavio Paz (1994), Pereira Filho (2021), Renato Rezende (2014), dentre outros.

Palavras-chaves: Erotismo; Poesia; Autoria feminina; Regine Limaverde; Hilda Hilst.

ABSTRACT: This article aims to establish a dialogue between the artistic production of Regine Limaverde, a poet from Ceará, and Hilda Hilst, a poet from São Paulo, through a comparative and bibliographical study, with emphasis on the erotic imagery and contemporaneity as an element of transition and the works of the authors. In this sense, our work seeks to show the approximations and distances of these

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS/Câmpus de Três Lagoas, Bolsista da CAPES, Mestre em História e Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). CPF: 05302213303. E-mail: thony.marques@outlook.com

two poetic voices, to verify the type of eroticism that is configured in the poetry of Limaverde and Hilst, as a defining unit of the poetics of these writers. The theme of erotic poetry by contemporary female authorship corroborates with the historical period of the 19th and 20th centuries, which are marked, among several aspects, by great social and political struggles, above all, the resistance of poetry by female authorship in a macho and capitalist system. To achieve the proposed purpose, we divided the methodological process of the investigation into three moments: reading the authors' work; reading of the critical fortune about the poets, in particular those that show the erotic theme and, finally, analysis and comparison of the selected poems, whose predominant theme is eroticism. On eroticism, we have as a theoretical basis the studies of Antonio Candido (2006), Alfredo Bosi (1977), Gaston Bachelard (1989, 2001), George Bataille (2004), Octavio Paz (1994), Pereira Filho (2021), Renato Rezende (2014), among others.

Keywords: Eroticism; Poetry; Female authorship; Regina Limaverde; Hilda Hilst.

Introdução

Ao costurar o erotismo como resistência na poesia de autoria feminina, estamos rompendo com tabus e paradigmas já enraizados na história do Brasil, pois tal temática por muito tempo fora proibida, uma vez que as representações e desejos dos corpos femininos foram repreendidos e até silenciados em grande escala histórica da humanidade. As simbologias eróticas dos corpos femininos, em sua maioria, foram reproduzidas pela visão do crivo masculino, que reproduzem estereótipos movidos pela repressão hierárquica e de um seleiro machista e patriarcal.

Nesse panorama, as mulheres tinham seus corpos colonizados, eram proibidas de falar sobre suas volúpias, desejos e sobre sua ânsia de transgredir. Ao propor um estudo da poesia erótica de duas mulheres, duas poetisas eróticas, de gerações e contextos diferentes, estamos diante de uma ruptura com o sistema patriarcal e preconceituoso. Autoras que compartilham suas ânsias sexuais e suas ardências pelo amado, pelo gozo que a poesia lhes propõe e pelo desejo latente de quebrar os interditos. Amam e compartilham o *voluptas* da poesia.

Contudo, suas poesias cantam o imaginário erótico feminino, dilaceram as dores de existir, e desconstroem os padrões de sentir prazer com o corpo despido. Há uma entrega avassaladora do eu lírico ao encontro do corpo do amado. Costuram suas fissuras poéticas com leveza e sensibilidade na escrita, ao falarem de gozos, desejos, fogos nas entranhas etc., constroem em si a ruptura dos interditos de uma sociedade e de uma literatura marcada pelo cânone do patriarcalismo.

Com esse trabalho, pretendemos estabelecer um diálogo entre a produção artística de Regine Limaverde, poeta cearense-contemporânea, e Hilda Hilst, poeta paulista do século XX, por meio de estudo comparativo e bibliográfico, com ênfase no imaginário erótico e na contemporaneidade como um elemento de transição e das obras das autoras. Apesar de serem de contextos diferentes, elas se conectam pelo amor à poesia, e foram atadas e abraçadas pela força de Eros. Assemelham-se também pela possibilidade de mutação e transformação do *corpus* poético em corpo emancipatório e político, uma vez que ditam as regras de seus próprios corpos, escrevem sobre o prazer carnal. Essas vozes femininas transgridam não só por falarem de suas necessidades carnis e/ou espirituais, mas por fazerem da escrita erótica seu grito de liberdade, cujo instrumento principal é a linguagem poética.

Nesse sentido, nosso trabalho foi dividido em duas partes, a primeira destina-se em abordar sobre a vida e obra das autoras em estudo, com ênfase em seus contextos históricos, culturais e sociais. Na segunda e última parte, detemo-nos em proceder às análises e interpretações dos poemas selecionados, cujo escopo é o erotismo.

Vida e obra de Regine Limaverde e Hilda Hilst: um olhar *Kaleidoscópico*

A poesia sempre foi o lugar mais íntimo do ser, o lugar de intimidade da alma com a escrita, o lugar de confissões e segredos revelados que antes nunca foram contados a alguém. Segundo José Paulo Paes, na introdução da obra *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi (1977), o ser da poesia é “a imagem que busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens”, ao mesmo tempo que é “a figura do mundo e a música dos sentimentos”, “o ritmo da frase do discurso poético, imagem das coisas e movimento do espírito”. Regine Limaverde e Hilda Hilst nos dão pistas de seus lugares mais intimistas e calorosos. Dão-nos nuances de sua essência e revelam, possivelmente, suas dores e alegrias por meio de sua poesia.

Regine canta em sua poética a alegria de viver a vida, de ver o mar e o amar infinitamente. Assim, apresenta-se o eu lírico da poesia de Limaverde, pois encontra no amado o ar que respira, o mar para mergulhar em suas profundezas à procura do âmago de seu desejo. O fogo queima suas entranhas ao desejar o corpo do amado, só o *Mar de sargaços* do outro para apagá-lo e acalmar suas volúpias que se encontram em chamas e ardências.

O estudioso e crítico do erotismo Antônio Marques (2021), em sua Dissertação de mestrado, cujo título *A poesia como símbolo erótico em Regine Limaverde: uma abordagem crítica e interpretativa*, traz uma faceta sobre a vida e obra de Limaverde, uma vez que apresenta a poética de Regine como vertente erótica e herdeira dos versos livres. Vejamos:

[...] a escritora Regine Limaverde, (nasceu) mais precisamente no dia 14 de março de 1947, dia Nacional da Poesia, em Fortaleza - CE. É poetisa, contista, e já publicou vinte livros, entre os quais destacamos: quatorze de poesia, três de contos, dois de memórias de viagens e dois científicos. Pertence à Academia Cearense de Letras, à Academia Cearense da Língua Portuguesa e à Academia de Letras e Artes do Nordeste. É bióloga, Mestre em Tecnologia do Pescado pela UFC e Doutora em Microbiologia pela USP. É professora titular da Engenharia de Pesca e pesquisadora do Instituto de Ciências do Mar da UFC. Ela ganhou inúmeros prêmios com destaque para o Prêmio Estado do Ceará em poesia (1983), Prêmio Osmundo Pontes (1997) e Prêmio Gente de Bem Fica para Sempre (2000).

Sobre sua carreira acadêmica, foi pesquisadora durante 42 anos. Entrou na Universidade Federal do Ceará, em 1975, para cursar Biologia. Casou-se com Gustavo Hitzschky Fernandes Vieira que trabalhava no Instituto de Ciências do Mar – Labomar - UFC como pesquisador, onde Regine estagiou como pesquisadora. Na ocasião, vieram alunos para estagiar com ela e assim, em seguida, fora convidada para assumir uma disciplina na 17 Universidade, no curso de Engenharia de Pesca. Como pesquisadora e professora, Regine chegou a publicar quase 200 *papers*. Suas pesquisas estão relacionadas ao mar. Fez estágio nos Estados Unidos, em Maryland e em New Hampshire; no Canadá, em New Foundland e em Montreal; e, na Alemanha, em Braunshweig. Tudo relacionado às técnicas microbiológicas.

Por ser uma profissional reconhecida, Regine já orientou alunos de Graduação, de Mestrado e de Doutorado em Engenharia de Pesca e de outros Cursos relacionados. Uma professora que sempre se preocupou com o Português de seus alunos, uma leitora assídua de literatura. Em entrevista à nossa pesquisa, Regine frisou: “Não acredito num profissional que não gosta de ler. Até pra saber falar, você precisa ler. Quem não ler, não sabe nada, não se informa, é um cego em vida” (PEREIRA FILHO, p. 16-17).

Mediante a essa referência sobre a vida da poeta Regine Limaverde, que PEREIRA FILHO (2021) nos apresenta, vemos que a leitura e escrita sempre fizeram parte da sua vida pessoal e acadêmica. Portanto, citamos algumas obras de Regine que merecem destaque: *Rio em Cheia* (1980), *Ressurgências* (1982), *Estrela de vidro* (1984), *Mar de Sargaços* (1985), *Kaleidoscópio* (1995), *Mais Coração do que carne e osso* (2005), *Ritos do entardecer* (2007), *Formas de amor: luxúria* (2009), *Canção do amor inesperado* (2014), *Dentro de mim, o mar* (2017), *Mudança de estação* (2019) e *Contares: estórias amorosas e maliciosas nos tempos de pandemia* (2020). Essas são algumas das obras de Limaverde que apresentam o erotismo como elemento principal de sua escrita, não só no gênero poesia, mas também na prosa.

Passado esse frenesi estado sobre Limaverde, temos a poeta Hilda Hilst, tida como a maior escritora erótica de língua portuguesa do século XX. Hilst nasceu na cidade de Jaú, interior

da grande São Paulo, em 21 de abril de 1930. Passou maior parte de sua vida no campo, dedicando-se à escrita, por isso é uma das mais interessantes escritoras brasileiras do século XX. Filha do fazendeiro, jornalista, poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst, e de Bedecilda Vaz Cardoso. Por ser filha única, sempre teve uma vida solitária e com a separação dos pais, foi morar com a mãe em Santos (SP). Tendo seu pai um final triste, internado em um sanatório em Campinas, pois sofria de esquizofrenia, aos 35 anos de idade e assim viveu até a morte. Hilst dedicou sua vida aos estudos, mas com a loucura do pai, também ficou perturbada.

Contudo, ingressou na universidade e formou-se em Direito em 1952. Em 1968, casou-se com Dante Casarini, porém em 1985, divorcia-se e segue a vida de escritora e suas conturbações. Em seu repertório literário tem mais de 25 obras publicadas, dentre elas destacamos: *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951), *Senhora D* (1982), *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Bufólicas* (1992), *Do Desejo* (2004), *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2018), entre outras. Com grande destaque na literatura, Hilst foi agraciada com os mais importantes prêmios literários do Brasil, nomeadamente o Grande Prêmio da Crítica pelo conjunto da obra, atribuído pela Associação Paulista dos Críticos de Arte em 1981. E, infelizmente, no dia 04 de fevereiro de 2004, perdemos a grande estrela erótica da literatura brasileira.

Na perspectiva de Saavedra (2021),

Hilda Hilst era famosa por seu humor irreverente, sua ironia. Foi uma autora pouco lida. Um dia resolveu escrever pornografia (nas palavras dela), lançou O caderno rosa de Lori Lamby, uma novela de alto teor erótico com estrutura narrativa complexa e intrincada, além de extremamente polêmica. Numa entrevista, ao ser perguntada sobre a repercussão do livro, ela responde: "E aqui, no meu país, eu sou tratada, depois de quarenta anos de trabalho, exatamente como era tratada aos olhos dos 'hipócrita' quando eu tinha vinte anos: uma puta. Sim, porque eu era tão autêntica, tão livre, tão inteligente, tão bela e tão apaixonante! Ahhhh! O ódio que toma conta das gentes quando o talento é muito acima da média! E como se agrava contra nós esse ódio quando se é mulher! E quando se fica uma velha mulher, aí somos simplesmente velhas loucas, putas velhas, poetisas sacanas, asquerosas, enfim!" Hilda Hilst é um dos grandes nomes da nossa literatura, de uma erudição rara e uma capacidade de subverter as estruturas como poucos conseguiram. Mesmo assim parece não ter sido suficiente. Um exercício interessante é imaginar como teria sido a repercussão desse livro se ela o tivesse publicado aos vinte e poucos anos, a Hilda jovem e elegante dos salões paulistanos, sua beleza irreparável. Que efeitos teria tido. Para o bem e para o mal. São necessárias tantas vozes para que uma única voz possa ser ouvida. (SAAVEDRA, 2021, p. 49-50).

Assim, concatenamos que Limaverde e Hilst são porta voz para muitas outras mulheres que desejaram ou desejam expressar seus encantamentos e vontades eróticas. Uma espécie de

travessias para as escritoras as quais foram proibidas de cantar em seus escritos sobre suas volúpias, seus desejos carnaais, por não poderem falar de seus corpos e ardências. É nesse lugar do interdito, do imagético erótico que Regine e Hilda atuam, e quebram todas as barreiras e limitações, e se encontram para dar voz e coragem às outras vozes femininas.

A poética *Do desejo* em Limaverde e Hilst

O erotismo e a poesia estão atados pelo mesmo cordão umbilical, cujo objetivo é a liberdade de fusão da linguagem corporal e verbal. Para Paz (1994, p. 49), “o primeiro é uma metáfora da sexualidade, a segunda uma erotização da linguagem”. Em uma perspectiva sobre a definição do que seja o erotismo, o estudioso George Bataille (2004, p. 48) diz que: “o erotismo é o desequilíbrio no qual o ser colocar a si mesmo em questão, conscientemente”. E ao fazer o homem se questionar sobre sua própria existência, tal experiência define o erotismo, a obscura força da luz de Eros. Bataille (2004, p. 19) ainda considera o erotismo “a aprovação da vida até na morte”.

Ao dialogarmos com o pensamento de Bataille (2004) e Paz (1994), sobre erotismo e poesia, vemos na poética de Regine e Hilda esses elementos se coadunarem. Para tanto, leiamos um poema de Limaverde, o qual apresenta a violação dos corpos, o desejo do eu lírico pelo amado em uma fusão violenta, uma vez que a violência é o que nos sufoca no erotismo dos corpos: a violação do ser do parceiro.

Meu Vício

Em cada pedaço do meu corpo
sinto teu cheiro.
Meu corpo, emaranhado
de emoções, padece à
tua espera.
Braços, pernas, sexo
tremem quando me faltas.
Já és um vício em mim.

Cada ilha do meu cérebro
anseia pela tua palavra.
Tua voz é música aos
meus ouvidos.
Sonho a cada som
que me chega de ti.

Corpo, ouvido, alma
são angústia sem tua presença.
Vem. Vem alegrar a minha alma.
Vem. Vem bailar na minha pele.
(LIMAVERDE, 2017, p. 53).

O poema está constituído estruturalmente por três estrofes, a primeira com oito versos, a segunda com seis e a última com quatro versos. Há uma musicalidade com rimas internas, e os versos são livres e/ou brancos. Pelo título, visualizamos um eu lírico dependente do outro, logo

o uso do pronome possessivo “meu”, caracteriza posse. Em seguida, o substantivo masculino “vício” que está posto com letra maiúscula, para simbolizar o objeto desejado do eu lírico, seja um vício psicológico ou carnal.

O eu lírico descreve, minuciosamente, seu estado de espera pelo amado e seu corpo atua como agente que padece, o corpo como elemento de comunicação, vemos nos seguintes versos: “meu corpo, emaranhado / de emoções, padece à / tua espera / Braços, pernas, sexo / tremem quando me faltas”. Essa espera causa no eu lírico um desalento e agonia, quando o amado falta. Seu corpo sente emoções, o órgão genital treme/pulsa de tesão ao lembrar do amado e sente saudades, ou necessidades de sexo carnal. Todo o seu sistema é afetado, sobretudo, o psíquico e o físico. Restando-lhes lembranças, pois “em cada pedaço do meu corpo / sinto teu cheiro”, ou seja, ambos os corpos já viveram a experiência sexual, a fusão dos dois corpos penetrados em si.

À espera do eu lírico pelo amado o faz uma ilha, uma vez que “cada ilha do meu cérebro / anseia pela tua palavra”. Essa ânsia causa delírios no eu lírico, desejos de ouvir a voz do amado sussurrar em seu ouvido, como uma sinfonia melódica, pois a voz do amado “é música aos / meus ouvidos”. O eu lírico chega a sonhar com o som que lhe vem do amado “sonho a cada som / que me chega de ti”, tudo fantasia da sua imaginação. Para Bachelard (1989, p. 18), a imaginação é a “faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade”, sendo “uma faculdade de sobre-humanidade”.

Na última estrofe, o eu lírico canta sua memória saudosista “corpo, ouvido, alma / são angústia sem tua presença”. Ao padecer pela espera do amado, tudo lhe causa angústia, e mais uma vez o corpo como elemento sensorial de comunicação. Para Edoardo (2009, p. 1), o corpo é “capaz de seduzir, excitar e satisfazer diferentes tipos de desejos. Força, pela sua potência, uma postura voyeurística diante dele, o que ativa, naturalmente, a ideia de erotismo, nada mais que a sublimação de um desejo por algo ou alguém”. O substantivo masculino “ouvido”, nesse verso, é símbolo de escuta, que sente os sons, as vibrações. Já a alma é um princípio vital do ser humano, e, nesse caso, está posta como elemento de conexão do eu lírico para com o amado.

Em uma perspectiva filosófica, a alma é uma substância autônoma ou parcialmente autônoma em relação à materialidade do corpo. Portanto, o eu lírico finaliza os dois últimos versos, com o uso do vocativo “vem”, o qual se repete quatro vezes: “Vem. Vem alegrar a minha alma. / Vem. Vem bailar na minha pele”. O verbo “bailar” simboliza um movimento que o corpo

executa em certas circunstâncias, assim, o bailar para o eu lírico é um estado de penetração, contato de pele com pele, é a fusão dos corpos de ambos os amantes.

Por um viés erótico e poético, temos também o poema de Hilda Hilst, intitulado “Do desejo - IV”, pertencente à obra *Do desejo* (2004). Vejamos:

IV

Se eu disser que vi um pássaro
Sobre o teu sexo, deverias crer?
E se não for verdade, em nada mudará o
Universo.
Se eu disser que o desejo é Eternidade
Porque o instante arde interminável
Deverias crer? E se não for verdade
Tantos o disseram que talvez possa ser.

No desejo nos vêm sofomanias, adornos
Impudência, pejo. E agora digo que há um
pássaro
Voando sobre o Tejo. Por que não posso
Pontilhar de inocência e poesia
Ossos, sangue, carne, o agora
E tudo isso em nós que se fará disforme?
(HILST, 2004, p. 20).

No poema acima, vislumbramos uma reflexão do eu lírico com o objeto de sua volúpia. Estruturalmente, o poema é formado por uma única estrofe. O eu lírico se encontra em conflito diante do desejo que sente pelo amado, pois é “No desejo nos vêm sofomanias, adornos”, a sonoridade da expressão “sofomanias”, traz um elo com a sonoridade de Sofonias (é um dos livros proféticos do Antigo testamento da Bíblia), que significa “o Senhor esconde” ou “aquele que Jeová protege”.

Ao criar uma atmosfera imagética, o eu lírico usa a poesia como uma liberdade para expressar seus anseios e desejos. Paulatinamente, realidade e sonho se coadunam, dão esperança à “Eternidade”, pois o eu lírico canta o desejo que verbaliza em palavras para que tudo se torne real. Ao visualizar um pássaro sobre o sexo do amado, “vi um pássaro / Sobre o teu sexo”; “E agora digo que há um pássaro / voando sobre o Tejo” e “Ossos, sangue, carne, o agora”, dá asas à imaginação, na possibilidade de fazer o imaginário e o sonhado se concretizarem no instante vivido.

O primeiro verso inicia-se com a conjunção “Se”, indicando um evento possível de interlocução, dando a entender uma visão no outro, com a ótica de um “pássaro” que pousa em “teu sexo”. O pássaro, por sua vez, está simbolizando a liberdade do corpo, as vontades e a ascensão do eu lírico. Associa o sexo com o ideal de volúpia e grandeza. Para o estudioso Bachelard (2001, p. 69): “[...] a matéria aérea e o livre movimento são os temas produtores da imagem do pássaro”.

O eu lírico se encontra em estado de ardência “Porque o instante arde interminável”, sendo o desejo, portanto, “Eternidade”. O desejo está posto como fogo que arde, e “o fogo sexualizado é, por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos”, uma vez que “une a matéria e o espírito, o vício e a virtude” (BACHELARD, 1989, p. 82). Essa harmonia e união sonora que liga os elementos textuais com as sensações ou emoções do eu lírico, constroem uma plasticidade de sentidos, seja de natureza – “auditiva, plástica, colorida” ou seja “ligadas a ideias, no nível psicológico”, ocasiona uma “simultaneidade de sensações” (CANDIDO, 2006, p. 38).

Ao final do poema, o eu lírico finaliza com uma interrogação “E tudo isso em nós que se fará disforme?”. O uso da expressão “disforme”, adjetivo de dois gêneros, no poema tem sentido de fugir a um padrão ou de deformação. Em sua conjuntura, o eu lírico alia os elementos “Ossos, sangue, carne, o agora”, para marcar o tempo sagrado e térreo. Constrói uma imagem fantasiada do amado, e “a imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo. A aparência, desde que vira semelhança, sela a morte da unidade” (BOSI, 1977, p. 15). Ao finalizar o poema com uma indagação, tal interrogação é uma provocação do eu lírico, pelo motivo de não poder realizar sua fusão erótica com o outro.

Considerações finais

Concluimos, portanto, que a pesquisa é algo infundável e que outros olhares e análises podem ser objetos de estudo dessa temática. Entendemos também que os poemas analisados trazem em si questões que marcam algumas das mais agudas provocações da poesia contemporânea: “o esboroamento da autoria e das fronteiras das expressões artísticas, a presença da performance como parte significativa, a quebra do texto enquanto monumento, entre outras” (REZENDE, 2014, p. 27). Para tanto, nosso estudo deu ênfase ao imaginário erótico de Regine Limaverde e Hilda Hilst, por uma abordagem crítica e interpretativa. As poetisas cantam o amor, o desejo, a volúpia do corpo etc. Em Limaverde, o amor impera: do amor-paixão ao amor-desejo, ao amor-fusão.

Em Hilst, o amor se agrega ao mistério da poesia, à medida abissal do desejo, que percorre em toda a sua consciência. Os poemas analisados apresentam elementos como o fogo (posto como símbolo de desejo), o ar (simbolizado pela ânsia e vontade do eu lírico em ter o corpo do amado), a água (como elemento de fluidez e conexão dos amantes), a terra (como elemento de

conexão do interior com o externo). Além de um imaginário repleto de símbolos, imagens e muito erotismo. Diante dos tipos de erotismo propostos por Bataille (2004), vemos que nesses dois poemas analisados, prevaleceu o erotismo dos corpos, uma vez que há a busca contínua do eu lírico pela fusão dos corpos, ora para um concretizado, ora para o outro no plano imagético.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. (Tradução de Ma Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. [La flamme d'une chandelle, tradução de Glória de Carvalho Lins] Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

EDOARDO, Laysmara Carneiro (2009). “Imagem e Alegoria de Mulheres – Erotismo de perspectiva”. In. **Anais do IX Seminário Nacional de Literatura História e Memória: Literatura no Cinema e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade**. Cascavel: Edunioeste. Disponível em: Imagem e Alegoria de Mulheres – Erotismo de perspectiva | Laysmara Carneiro Edoardo - Academia.edu Acesso em: 02/12/2022.

HILST, Hilda. *Do desejo* / Hilda Hilst. – São Paulo: Globo, 2004.

LIMAVERDE, Regine. *Dentro de mim, o mar*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

PAZ, Octávio. *A Dupla Chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA FILHO, Antônio Marques. *A poesia como símbolo erótico em Regine Lima Verde: uma abordagem crítica e interpretativa* [recurso eletrônico] / Antônio Marques Pereira Filho, 2021.

REZENDE, Renato. *Poesia brasileira contemporânea - crítica e política*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* / Carola Saavedra. Belo Horizonte: Relicário, 2021.



O JORNALISMO E O SIMBÓLICO: O USO DA PALAVRA “HISTERIA”

Raabe Cesar Moreira BASTOS (Universidade Federal do Espírito Santo)¹

Gabriela Santos ALVES (Universidade Federal do Espírito Santo)²

RESUMO: O artigo analisa a utilização da palavra “histeria” em títulos e matérias do jornalismo digital brasileiro. É buscado entender como tal uso, entendido aqui como claustro da histeria, colabora para o aprisionamento simbólico de mulheres. A repetição do termo exerce um deslocamento no imaginário social da imagem do feminino, tratando-se de uma violência pública e cotidiana, possuindo variadas camadas de poder, criando representações simbólicas da mulher e configurando pensamentos. O fortalecimento da prática misógina revela a linguagem e o discurso como parte de um sistema que exclui, condena e bane mulheres, engendrando a adoção de modelo social onde há a hegemonia patriarcal. É o confinamento, este físico ou no campo das ideias, que está sempre em torno das existências femininas. O poder das colonizações de corpos se deve principalmente à designação através da palavra, estabelecendo afirmações que estruturam ideais. Serão analisados, através de teorias feministas e dos discursos, seis matérias jornalísticas veiculadas entre 2018 e 2022, sendo: “Histeria coletiva: até chineses resolvem meter a colher no pirão” (Veja, novembro de 2018); “Em 1991, A-ha causou histeria no Recife com show histórico” (Diário de Pernambuco, outubro de 2020); “Razão em tempos de histeria” (Gazeta do povo, janeiro de 2022); “Os limites da liberdade de expressão e a histeria canceladora” (Gazeta do povo, fevereiro de 2022); “Russofobia: quando a histeria das redes amplifica o preconceito” (Folha de São Paulo, março de 2022); “Reação à compra do Twitter por Elon Musk vai da histeria ao autoengano” (O Antagonista, abril de 2022).

Palavras-chave: teoria feminista; jornalismo; claustro da histeria; discurso; linguagem.

¹ Graduanda e bolsista, pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES) de Iniciação Científica do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: raabebastos19@gmail.com.

² Orientadora do trabalho. Pós-doutora em Comunicação e Cultura (Eco/UFRJ). Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades (UFES). E-mail: gabriela.alves@ufes.br.

ABSTRACT: The article analyzes the use of the word “hysteria” in titles and articles of Brazilian digital journalism. It seeks to understand how such use, understood here as a cloister of hysteria, contributes to the symbolic imprisonment of women. The repetition of the term exerts a displacement in the social imaginary of the image of the feminine, in the case of public and everyday violence, possessing various layers of power, creating symbolic representations of women and configuring thoughts. The strengthening of misogynistic practice reveals language and discourse as part of a system that excludes, condemns and bans women, engendering the adoption of a social model where there is patriarchal hegemony. It is the confinement, whether physical or in the field of ideas, that is always around female existences. The power of body colonizations is mainly due to the designation through the word, establishing affirmations that structure ideals. Six journalistic articles published between 2018 and 2022 will be analysed, through feminist theories and discourses, as follows: “Histeria coletiva: até chineses resolvem meter a colher no pirão” (Veja, November, 2018); “Em 1991, A-ha causou histeria no Recife com show histórico” (Diário de Pernambuco, October, 2020); “Razão em tempos de histeria” (Gazeta do povo, January, 2022); “Os limites da liberdade de expressão e a histeria canceladora” (Gazeta do povo, February, 2022); “Russofobia: quando a histeria das redes amplifica o preconceito” (Folha de São Paulo, March, 2022); “Reação à compra do Twitter por Elon Musk vai da histeria ao autoengano” (O Antagonista, April, 2022).

Keywords: feminist theory; journalism; cloister of hysteria; speech; language.

INTRODUÇÃO

O vocábulo “histeria” vem do grego *histerus*, equivalente a “útero” (HUBERMAN, 2015), configurando um ambiente próprio do feminino, onde corpos desviantes da norma patriarcal têm toda a sua história e possibilidade descoladas ao campo da loucura, com imposições de costumes e correções aos seus comportamentos e falas, regrando, ao molde da hegemonia masculina, vidas (LAGARDE, 2016). A partir do momento em que acontece o estabelecimento do corpo na zona da loucura, há a marginalização e a opressão social que colabora para o silenciamento, subjugação e segregação de vivências, “está na base do conjunto de instituições do Estado e da sociedade civil encarregadas de separar os diferentes” (LAGARDE, 2016, p. 689).

O discurso configura um espaço de legitimação, comunicando referentes da realidade social para todo aquele que participa de tal realidade, construindo memórias e imagens, criando um sentido, uma explicação para o mundo (SOUSA, 2002). O processo de sua constituição trata-se da escolha de termos, figuras e noções que serão amplamente difundidas, com poder de legitimar ideais. Portanto, a utilização da palavra “histeria” em títulos de matérias, bem como em explicações de diversos fenômenos, realiza a validação de toda a carga histórica cultural do termo, empregando-a em circunstâncias negativas.

A histerização de mulheres acontece de maneira a inviabilizar o feminino, o colocando no claustro da histeria (LAGARDE, 2016), tal clausura é composta de mecanismos extremamente sofisticados que visam impor uma estética em vivências. Estes aprisionamentos simbólicos são possíveis através de organizações de discursos, em seus mais diversos meios de influências e propagação, se trata da reprodução de princípios que pretendem certificar sua repetição social, fabricando enunciados que manifestam toda uma estrutura narrativa de misoginia.

Os meios de sentidos produzidos e reproduzidos são capazes de gerar uma estética da histeria que enclausura vivências. O termo estética, é derivado da palavra grega *aisthesis* (percepção sensorial), tendo como principal referência o material em suas elaborações (WILLIAMS, 2007). O jornalismo cristaliza ideais, é capaz de efetuar poderes em variados âmbitos, sua governança atravessa o social em diversas camadas, produzindo discursos e imagens que servem como referências mentais correspondentes, tais imagens são concepções mentais advindas da cultura, processos manipuladores da figura como reputação ou caráter percebidos (WILLIAMS, 2007).

O imaginário social se faz em torno da articulação de significantes, onde estes fomentam representações, indicando marcações, associações e designações, atribuindo papel e origem, ligando, através de um signo, um conteúdo a outro (FOUCAULT, 2016). Assim, há a formulação de controles sociais, onde a utilização de palavras é instrumentalizada com intuito de manter determinados espaços como específicos para o condicionamento, de forma que enunciados de tragédias, situações degradantes ou qualquer conjuntura negativa empregando o termo “histeria” esclareça o lugar próprio do mal, relacionando diretamente com o feminino.

A constituição identitária da mulher é realizada em combate aos claustros que lhe cercam desde o início da história, em conflito com toda uma cultura estabelecida que propaga o assujeitamento dos corpos femininos (LAGARDE, 2016). Esse enredamento que atravessa experiências em suas mais diversas peculiaridades produz relações sociais que internalizam normas, de forma que cativa a reprodução de ideais, portanto, o jornalismo trabalha contra a emancipação feminina quando vincula a palavra “histeria” ao que é ruim, descartável, rejeitado e pueril. É a sistematização de formas de cercamento e repressão, onde os sujeitos são vetados em sua capacidade de se relacionar, trancados no próprio corpo e na posse de corpos alheios (VASALLO, 2022).

A partir do exposto, serão analisados títulos de matérias do jornalismo digital brasileiro que utilizam a palavra “histeria”, é buscado mostrar como a aplicação de tais significantes favorece a manutenção da mulher em local onde sua imagem é ligada diretamente ao que é desprezível, desagradável e repulsivo. A voz de autoridade do jornalismo exerce poder na constituição do imaginário coletivo no que concerne à mulher.

O desviante como histérico

A criação de ambiente favorável à desqualificação da mulher acontece através da repetição, fazendo com que o cultural passe a ser absoluto como natural, portanto, há uma distorção da imagem do feminino. A intensa replicação da palavra "histeria", caracterizando condições que evocam o impuro, desdenhável, miserável ou mesquinho, associa ao que é mau os corpos para além do masculino, são artifícios que internalizam conceitos. As operações para efetuar alegorias, onde a mulher é suporte para divulgação de ideologias, fabricam uma posição de representação do feminino, fazendo com que haja um espetáculo nos corpos em seus vetos de desejos, dores e deslocamentos (PERROT, 2005).

A intensidade com a qual os discursos que interdita aplicam suas medidas punitivas acaba por banalizar a utilização de um termo carregado de misoginia, violências, silenciamentos e segregação. O jornalismo formaliza o uso de palavras, sua voz de autoridade tem poder de vocalizar ou calar, através de construções discursivas, corpos e vivências. A possibilidade de construção do sujeito está conectada ao emprego de determinados significantes, pois certos vocábulos ou formas de chamamento ameaçam o bem-estar físico ou o preservam, a linguagem é capaz de sustentar ou ameaçar existências simbólica e fisicamente (BUTLER, 2021). A estruturação da linguagem por meio do uso de termos é componente da construção interna social, que organiza relações, constitutivo de saberes e normas (WILLIAMS, 2007).

A linguagem opressiva não representa a violência, mas é a violência, pois limita (MORRISON, 1993), as mulheres como indivíduos que há pouco eram privadas do público, agora o vivem com a constante sujeição de suas vidas aos meios comunicacionais que as oprimem pela naturalização do chamamento do desviante como feminino. A subalternidade é exercida pelo constitutivo expressivo, escrito ou falado, que produz sentido, é parte de um sistema que realiza sua agência controlando o uso de palavras, o patriarcado renova os paradigmas de dominação

(HOOKS, 2020). É o anúncio da “realidade” que carrega controles e consequências (BUTLER, 2021). A performance da linguagem tem efeitos, configurando medidas que executam poderio social.

A palavra empregada no jornalismo como instrumento pelo qual o poder é exercido captura toda uma lógica e a exhibe como verdade, desempenhando papel violento. O que é comunicado na linguagem prefigura atos, referências o que pode ser efetivamente executado (BUTLER, 2021). Os efeitos simbólicos de incontáveis títulos jornalísticos carregando a palavra “histeria” desenha a fronteira com que mulheres têm de lidar cotidianamente, pois o jornalismo se trata de uma esfera que possui caráter regulador, sendo socialmente o mediador de posições na dinâmica de poder (FOUCAULT, 2016). As projeções realizadas nos processos comunicacionais definem perspectivas de alguns indivíduos em detrimento de outros, restringindo e silenciando mulheres, é a preservação da dominação masculina (BIROLI; MIGUEL, 2014).

Por séculos a linguagem como território de disputa banuiu mulheres, apartando-as da História e do relato. Se eram citadas, antes, se tratava da cristalização de desejos e medos dos homens, de maneira que não havia uma real representação do feminino (PERROT, 2005). É sabido que houve evolução no que se refere ao espaço ocupado pela mulher, mas sua presença, direta ou indiretamente, está acompanhada de regulações e estereótipos, vê-se que o jornalismo utiliza o termo “histeria” para se referir a acontecimentos do ridículo ao amedrontador, é a rememoração constante de que o que é mau pertence ao feminino. O incentivo a banalização da mulher ocorre na vinculação de sua imagem ao indesejável, uma das formas de manifestação das opressões é a tentativa de controle da imagem, indicando uma representação específica (BUENO, 2020).

O arranjo que coloca a mulher na categoria da loucura é o fato propriamente de pertencer a tal gênero, vê-se que são constantes as maneiras de lembrá-la que está no âmbito da insanidade. Estando o jornalismo em local de influência social, fornece e reforça efetuações, produções e reproduções de violências, seu campo de domínio é amplo, concretizando pensamentos, ideais e ações. Esclarecer a autoridade do jornalismo em relação a execução de atentado aos corpos mostra como determinados usos da linguagem é perigosa, capacitando vieses de marginalização.

Entender que o claustro da loucura constitui toda uma estruturação social deixa clara a violência exercida cotidianamente, ela é desempenhada com o intuito de colocar na loucura

feminina todo “o caos, o transtorno da ordem cósmica, social e cultural” (LAGARDE, 2016). É uma forma de assujeitamento dos corpos, acontecendo o “esgotamento da via feminina de viver a vida” (LAGARDE, 2016). Tal enredamento anula as mulheres, internalizando normas em toda a sociedade, de maneira que sejam lembradas todos os dias como forma de contenção das experiências. A prisão simbólica da identidade de todas as mulheres através do discurso faz parte de um “conjunto articulado de características que colocam as mulheres em situações de subordinação, de dependência e de discriminação em suas relações com os homens, com o Estado e com a sociedade” (LAGARDE, 2016).

A histeria e os títulos

Os títulos a serem apresentados dizem sobre assuntos diversos, em diferentes veículos de comunicação, mas todos se encontram no mesmo ambiente, o de posicionar o feminino como estranho, alheio, indesejável e descartável. São incontáveis as intitulações de matérias que carregam a palavra “histeria”, de forma que foi preciso escolher quais seriam expostos, a seleção se deu tendo em vista a articulação realizada para colocar toda uma situação no campo da histerização, bem como as representações sociais que as matérias trazem. Sendo: “Histeria coletiva: até chineses resolvem meter a colher no pirão” (Veja, novembro de 2018); “Em 1991, A-ha causou histeria no Recife com show histórico” (Diário de Pernambuco, outubro de 2020); “Razão em tempos de histeria” (Gazeta do povo, janeiro de 2022); “Os limites da liberdade de expressão e a histeria canceladora” (Gazeta do povo, fevereiro de 2022); “Russofobia: quando a histeria das redes amplifica o preconceito” (Folha de São Paulo, março de 2022); “Reação à compra do Twitter por Elon Musk vai da histeria ao autoengano” (O Antagonista, abril de 2022).

O primeiro título, “Histeria coletiva: até chineses resolvem meter a colher no pirão” (Veja, novembro de 2018), trata de uma matéria que diz sobre o pós-eleição no Brasil em 2018, onde chamam de históricas opiniões sobre acordos comerciais com a China, queimadas na Amazônia e possível volta da ditadura. Neste caso, o pertinente está no fato de que todo o escrito que intitula a matéria se relaciona às críticas realizadas ao governo eleito, de forma a colocar, em tom jocoso, todo o debate no campo da histeria, fazendo com que haja um deslocamento quanto a seriedade de tais discussões, pois o espaço reservado à histeria não toca o racional e a seriedade, antes, é risível. O tema da matéria é de extrema complexidade, cabendo diversas perspectivas

para tratar o assunto, porém, houve a escolha de transportar toda a óptica para o local da histeria.

“Em 1991, A-ha causou histeria no Recife com show histórico” (Diário de Pernambuco, outubro de 2020), tal título aborda embriaguez e pequenos acidentes quando o grupo A-ha chega ao Recife para um show. O verbo “causar” relacionado ao estado histérico é carregado de significância. As causas da histeria se modificaram de acordo com a época e com a necessidade do patriarcado de manter seu controle em corpos femininos (BEAUVOIR, 2019), de forma que a utilização da palavra “causou” seguido de “histeria” remonta ideais de poder já conhecidos em relação às mulheres. Na matéria, uma entrevistada diz ter ido ao show aos 15 anos, com amigas, e contou que uma delas passou mal. É interessante observar o que possivelmente pode causar histeria, bem como o que é tido como comportamento histérico em tal contexto: a chegada de uma banda, embriaguez e pequenos acidentes. Novamente, se trata de localizar o feminino no instável e indesejável. A necessidade de observar com sensibilidade os usos patriarcais da linguagem se faz pois tentam a naturalização, ignorando desenvolvimentos históricos (BOVENSCHEN, 1986).

Na matéria “Razão em tempos de histeria” (Gazeta do povo, janeiro de 2022), para além do título absurdo, tem-se ao longo do texto diversas constatações da utilização da histeria para o suposto diagnóstico de toda uma conjuntura. Os trechos “pessoas com muito medo não pensam”, “estão em pânico”, “aqueles que não perderam o juízo precisam rabiscar essa verdade, nem que seja para destacar que são os outros que enlouqueceram”, “todos vão achar que a loucura é a norma” e “é preciso preservar a razão em tempos de histeria coletiva” demonstram o esforço do autor para colocar um contexto, que se tratava da urgência da vacina e a aplicação dela em crianças, como indicação de comportamentos histéricos, de que era loucura tal alarde. A narrativa buscada com o uso da palavra “histeria” é a de cativar o pensamento público quanto a origem dos males: se vem da histeria, tem raízes no feminino. É o endereçamento de tudo que é tido como desagradável à mulher, ao pertencimento a sua categoria.

Outro título que merece atenção é “Os limites da liberdade de expressão e a histeria canceladora” (Gazeta do povo, fevereiro de 2022), a particularidade desse caso está no fato de que o que intitulam como “histeria canceladora” foram as respostas negativas quando, em um podcast, foi defendida a legalização de um partido nazista. Aqui, acontece o oposto: a tentativa de colocar a repulsa gerada pelo caso na histeria, é para desqualificar todo o repúdio por uma

fala tão nefasta. O trecho “o clima de histeria coletiva que está tomando conta do debate público nacional” exemplifica como as reações contra o absurdo dito são posicionadas na esfera da histeria para viabilizar posições repugnantes, evidenciando como tem sido a veiculação e interpretação da palavra “histeria”.

Na matéria “Russofobia: quando a histeria das redes amplifica o preconceito” (Folha de São Paulo, março de 2022), o título faz referência ao movimento nas redes sociais que aconteceu no início da guerra da Rússia com a Ucrânia, culminando na retirada de autores russos como Fiodor Dostoievski e Liev Tolstói de bibliotecas e pesquisas, produções musicais russas também sofreram o boicote. A delicada situação dos desdobramentos sociais em relação a guerra foi encarada como advindo de uma “histeria das redes” que aumentou preconceitos, novamente, há a utilização do termo para mostrar o que é desqualificado, desagradável e inconcebível.

O título “Reação à compra do Twitter por Elon Musk vai da histeria ao autoengano” (O Antagonista, abril de 2022) coloca toda a complexidade no que se refere a compra de uma rede social por um bilionário na histerização, é o questionamento sobre reações mobilizado para a histeria. O problema social passa a indicar um campo específico, uma suposta origem, onde engendra comportamento de repúdio ao feminino, pois ele é a causa do mal, é por onde a maldade entrou no mundo – vê-se mitologias como Eva e Pandora – e é por onde continua a se realizar. A profundidade do assunto, que passa por política e economia, é ignorada com a única função de organizar o sistema para impossibilitar o feminino, pois o uso de termos que dizem diretamente sobre mulheres em circunstâncias que não o cabem nunca é inocente, antes, se realiza para arquitetar enclausuramentos.

Todos os títulos e matérias apresentados esclarecem a normalização em torno da palavra “histeria” em toda sua carga histórica cultural, exercendo controle de imagens, estabelecendo separação do feminino, citado através da histerização. O claustro da histeria opera no simbólico e se manifesta em espaços que exigem o deslocamento de tudo que não é aceito para a histeria, se trata da fabricação na qual atuam diferentes segmentos da sociedade, da cultura e suas instituições (LAGARDE, 2016). O jornalismo desempenha um meio pelo qual a estruturação em torno da loucura feminina se estabelece, sua credibilidade social faz com que seja possível a validação de ideais. A mulher lida como louca sofre a destituição da fala, o veto quanto suas ações, assim, a mobilidade de circunstâncias diversas para a histerização mostra porque se

realiza: estando o feminino, sendo próprio dele a loucura, marcado como inferior, tudo o que se refere ao impensável e inadequado, lhe cabe.

A violência simbólica que subjuga corpos se faz através da repetição para gerar a naturalização, vê-se que em circunstâncias díspares houve o uso do vocábulo “histeria”, de maneira a colocar como natural sua definição, cabendo ao uso cotidiano lhe dar significância de tudo que é reprovável, internalizando concepções. A mobilização efetuada para seu emprego se faz, pois, “a percepção sobre a loucura feminina também se transforma entre os séculos, assim como a condição da mulher na sociedade.” (LAGARDE, 2016, p. 772), de modo que essa é uma das formas de controle patriarcal, pois a linguagem tem o poder de retomar e reforçar a dominação de certos discursos (BOURDIEU, 2002).

Para além dos títulos apresentados, também constatamos os seguintes: “Histeria coletiva surge de vontades recalcadas, diz psicóloga” (G1, junho de 2010); “Escola na Malásia fecha portas por histeria coletiva após 'aparição misteriosa'” (BBC, abril de 2016); “Histeria coletiva e interesse público” (Folha de São paulo, julho de 2019); “Trocando sutileza por histeria, novo ‘Invocação do Mal’ não assusta ninguém” (Uol, junho de 2021); “Especialistas acreditam que estamos vivendo uma histeria coletiva” (Megacurioso, novembro de 2021); “Ataque de histeria” (MyNews, novembro de 2021); “Esta histeria do ‘atentado’ serviu para quê, exatamente?” (Público, fevereiro de 2022); “Prevenção ou histeria?” (A hora, maio de 2022); “Macacos endêmicos ou uma pandemia de histeria” (Observador, maio de 2022).

Considerações finais

O discurso que segrega as mulheres é uma das justificativas que estruturam o sistema, pois, através da narrativa em que tudo reprovável é histórico, vetos e violências são exercidas nos corpos femininos, se a histeria tem origem na mulher, se lhe é própria, será credibilizada nela tudo o que for deslocado à histerização. É a articulação que manipula vinculações através dos gêneros, formulando imagens de controle que se interconectam socialmente para idealizações (BUENO, 2020). O uso naturalizado do termo “histeria” igualmente torna comum as noções de ação que cercam tal claustro, pois faz ser cotidiana a constatação do feminino como reprovável e indesejável. O jornalismo estabelece o que é aceitável, constituindo referências mentais de concepções quanto aos corpos (WILLIAMS, 2007).

Histeria como claustro que tenta a imposição de uma estética a faz com propósito de controle em todas as camadas da vida social, limitando não apenas a mulher, mas todos os indivíduos, pois produz o veto de pensamento, reflexão e elaboração quanto a papéis sociais pré-estabelecidos em suas clausuras e violências. O patriarcado como estrutura social que governa pensamentos e comportamentos reproduz domínios de aprisionamento (LAGARDE, 2016), gerando invalidação pessoal e distorcendo percepções quanto ao social, são impedimentos e ausências que processam o enclausuramento feminino. As estruturas linguísticas manifestas nas análises apresentam e reapresentam todos os dias as configurações do discurso que inviabilizam a mulher.

A violência simbólica exercida regularmente pelos meios de comunicação torna comum sentidos e direções, bem como expressões que têm origens patriarcais, com intenção de regular identidades. A forma como o ideal de loucura é entendida advém da cultura em suas relações de poder (LAGARDE, 2016), sentenciando todo o entorno de vivências. A utilização da palavra “histeria” diz não apenas sobre o jornalismo, mas também a respeito de toda a hegemonia masculina socialmente empregada, engendrando a opinião pública e os deslocamentos exercidos no imaginário coletivo. A tentativa de estabelecimento de uma realidade absoluta com perspectivas patriarcais concretiza certa autoridade em experiências, de maneira a transportar percepções aos espaços que lhe competem. A análise feita cabe como parâmetro para o uso de demais termos que marginalizam, as dimensões dos artifícios de dominação atravessam múltiplos meios para sua concretização.

As demandas em prol do masculino para mantimento de sua hegemonia se apropriaram da aplicabilidade de “histeria” em qualquer contexto, cunhando como natural a noção de “histeria coletiva”, pois é fundamental que a “loucura genérica de todas as mulheres, cujo paradigma é a racionalidade masculina” (LAGARDE, 2016, p. 40) esteja sempre marcada. A organização das relações é executada sempre pelo enviesamento da loucura, tudo lhe cabe, todas as coisas intoleráveis lhe são características.

O claustro da histeria como produtor de uma estética que propicia o direcionamento de todo o imaginário social, bem como da cultura, utiliza o jornalismo para se instituir enquanto verdade absoluta. A vinculação do insano social ao feminino é elaborada no cotidiano, se faz de matéria em matéria, concretizando o ambiente de naturalização do ideal patriarcal que impõe a loucura e liga o feminino ao desprezível. A histerização dos corpos das mulheres diz sobre uma

estruturação que visa a descontinuação de certas vivências para além do masculino, é a interrupção da mulher, seu interdito.

O início da emancipação através do diagnóstico de como os usos de palavras operam no campo simbólico imaginário desfaz a cristalização da imagem da mulher, quebrando a imposição do claustro da histeria, pois identificar e interpretar processos de discurso e linguagem acarreta o entendimento de como se fazem os controles aos corpos femininos, podendo haver o desmonte dos mesmos. A tarefa de dismantelar toda uma estrutura não é simples, mas se encaminha quando há a percepção das operações empregadas para justificar violências e submissões.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Julio Cezar. Especialistas acreditam que estamos vivendo uma histeria coletiva.

Megacurioso, nov. de 2021. Disponível em: <<https://www.megacurioso.com.br/saude-bem-estar/120433-especialistas-acreditam-que-estamos-vivendo-uma-histeria-coletiva.htm>>.

Acesso em: 24 de jun. de 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENTO, Emmanuel. Em 1991, A-ha causou histeria no Recife com show histórico. **Diário de Pernambuco**, 06 de out. de 2022. Disponível em:

<<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/10/em-1991-a-ha-causou-histeria-no-recife-com-show-historico.html>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUENO, Winnie. **Imagens de controle**. Porto Alegre: Zouk, 2020. BUTLER, Judith. A força da não violência. São Paulo: Boitempo, 2021.

BUTLER, Judith. **Discurso de ódio**: Uma política do performativo. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

CONSTANTINO, Rodrigo. Razão em tempos de histeria. **Gazeta do povo**, 13 de jan. de 2022.

Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/rodrigo-constantino/razao-em-tempos-de-histeria/>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

COSTA, Bruno. Macacos endêmicos ou uma pandemia de histeria. **Observador**, mai. de 2022.

Disponível em: <<https://observador.pt/opiniao/macacos-endemicos-ou-uma-pandemia-de-histeria/>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

CRUZ, Carlos Alberto. Ataque de histeria. **MyNews**, 18 de nov. de 2022. Disponível em:

<<https://canalmynews.com.br/dialogos/ataque-de-histeria/>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

ECKER, Gisela. et al. **Estética feminista**. Barcelona: Icaria, 1986.

FELICIANO, Marco. Histeria coletiva e interesse público. **Folha de São Paulo**, 18 de jul. de 2019. Disponível em: <[:// www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2019/07/histeria-coletiva-e-interesse-publico.shtml/](http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2019/07/histeria-coletiva-e-interesse-publico.shtml/)>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GRYZINSKI, Vilma. Histeria coletiva: até chineses resolvem meter a colher no pirão. **Veja**, 1 de nov. de 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/coluna/mundialista/histeria-coletiva-ate-chineses-resolvem-meter-a-colher-no-pirao/>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista**: Da margem ao centro. São Paulo: Perspetiva, 2020.

HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

LAGARDE, Marcela et al. **Los cautiverios de las mujeres**: madresposas, monjas, putas, presas y locas. Cidade do México: Siglo XXI Editores México, 2016.

MANDELLI, Mariana. Russofobia: quando a histeria das redes amplifica o preconceito. **Folha de São Paulo**, 17 de mar. de 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2022/03/russofobia-quando-a-histeria-das-redes-amplifica-o-preconceito.shtml>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

MARTINI, Rodrigo. Prevenção ou histeria?. **A hora**, mai. de 2022. Disponível em: <<https://grupoahora.net.br/conteudos/2022/05/20/prevencao-ou-histeria/>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.

MORRISON, Toni. **Nobel Lecture**, 7 dez. 1993. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture/>.

OS limites da liberdade de expressão e a histeria canceladora. **Gazeta do povo**, 10 de fev. de 2022. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/opiniaio/editoriais/monark-kim-kataguirir-nazismo-liberdade-de-expressao/?ref=botao-fechar-sticky>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História**. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2021.

REAÇÃO à compra do Twitter por Elon Musk vai da histeria ao autoengano. **O antagonista**, 24 de abr. de 2022. Disponível em: <<https://oantagonista.uol.com.br/internet/reacao-a-compra-do-twitter-por-elon-musk-vai-da-histeria-ao-autoengano/>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

SADOVSKI, Rodrigo. Trocando sutileza por histeria, novo "Invocação do Mal" não assusta ninguém. **Uol**, jun. de 2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/splash/colunas/roberto->

sadovski/2021/06/03/trocando-sutileza-por-histeria-novo-invocacao-do-mal-nao-assustaninguem.htm>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

TAVARES, João Miguel. Esta histeria do “atentado” serviu para quê, exactamente?. **Público**, fev. de 2022. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2022/02/12/opiniao/opiniao/histeria-atentado-serviu-exactamente-1995210>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

THENÓRIO, Iberê. Histeria coletiva surge de vontades recalcadas, diz psicóloga. **G1**, 16 de jun. de 2010. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2010/06/histeria-coletiva-surge-de-vontades-recalcadas-diz-psicologa.html>>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.

VASALLO, Brigitte. **O desafio poliamoroso**. São Paulo: Elefante, 2022.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WONG, Tessa; ASHER, Saira. Escola na Malásia fecha portas por histeria coletiva após 'aparição misteriosa'. **BBC**, 20 de abr. de 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160420_malasia_histeria_escola_fn>. Acesso em: 24 de jun. de 2022.



O NOME COMO MARCA DA (DES) HUMANIZAÇÃO: UM RETRATO DA VIOLÊNCIA PATRIARCAL NO CONTO “NATALINA SOLEDAD”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Ruam Dias FERREIRA (UNIR)¹
Raquel Aparecida Dal CORTIVO (UNIR)²

RESUMO: A problematização do sistema patriarcal, ressignificado sobre a perspectiva dos principais focos desta opressão, isto é, as mulheres, tem sido cada vez mais recorrente nas produções literárias contemporâneas de autoria feminina. De natureza qualitativa, o presente trabalho propõe-se a discutir, pelo viés de estudo da crítica feminista, sobre a manifestação do discurso patriarcal que permeia o conto “Natalina Soledad”, pertencente à coletânea *Insubmissas Lágrimas de mulheres* (2020), da brasileira Conceição Evaristo. Tal manifestação encontra-se nitidamente expressa na objetificação e na desumanização da protagonista em virtude de seu nome de nascença: “Troçoléia Malvina Silveira” - violência que influencia diretamente seu processo de vivência e convivência. Pretende-se, ainda, versar sobre a dimensão simbólica do empoderamento por ela arquitetado e assumido na narrativa como forma de supressão das mazelas histórico-político-sociais construídas a que esteve, por trinta anos, submetida: a troca de nome. Uma atitude de insatisfação frente às relações de poder naturalizadas (RIBEIRO, 2018) e que vai de encontro às “normalidades” hodiernamente culturais (CHIMAMANDA, 2015).

Palavras-chaves: Literatura. Crítica Literária Feminista. Patriarcado. Empoderamento.

¹ Graduando do curso de Letras - Licenciatura em Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho-RO/Brasil. Membro do Grupo de Pesquisa LILIPO – Literaturas de Língua Portuguesa. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1139-137X>. E-mail: ruamdias.letras@gmail.com.

² Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – USP, Professora da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, Porto Velho-RO/Brasil. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa LILIPO – Literaturas de Língua Portuguesa. ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-6050-8434>. E-mail: raquel.cortivo@unir.br.

ABSTRACT: The problematization of the patriarchal system, re-signified from the perspective of the main focuses of this oppression, this means women have been increasingly recurrent in contemporary literary productions by female authors. Of a qualitative nature, the present work proposes to discuss, from the perspective of studying of the feminist criticism, the manifestation of the patriarchal discourse that permeates the short story "Natalina Soledad", belonging to the collection *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), by the female Brazilian writer Conceição Evaristo. This manifestation of oppression of women is clearly expressed in the objectification and dehumanization of the protagonist due to her birth name: "Troçoléia Malvina Silveira" - violence that directly influences her process of living and living together. It is also intended to deal with the symbolic dimension of the empowerment she devised and assumed in the narrative as a way of suppressing the historical, political and social ills that she was subjected to for thirty years: changing her name. An attitude of dissatisfaction in the face of naturalized power relations (RIBEIRO, 2018) and which goes against today's cultural "normalities" (CHIMAMANDA, 2015).

Keywords: Literature. Feminist Literary Criticism. Patriarchy. Empowerment.

Introdução

Produções de autoria feminina têm proporcionado, na contemporaneidade, incomensuráveis contribuições, tanto no campo epistemológico, quanto no campo literário - espaços nos quais a representatividade feminina esteve, por muito tempo, regrada, quando muito, subalterna. Em decorrência do pensamento feminista, observa-se que a mulher passou a ser não somente objeto de estudo de diversas áreas do conhecimento, mas também sujeito que produz saberes, com o intuito de ressignificar equivocados postulados em relação à imagem e/ou identidade sobre ela construídos (ZOLIN, 2009). Tal processo de reconstrução ultrapassa a esfera subjetiva e alcança os espaços sociais, manifestando-se também na literatura, cujo espaço tem sido cada vez mais ocupado por obras de autoria feminina. Repleta de novas perspectivas estéticas, estruturais e temáticas, a literatura feminina tem disposto novos horizontes àqueles que se debruçam em lê-la e estudá-la, o que corrobora para a desmistificação do sistema associativo entre valor literário e sexo, resultante da visão falocêntrica de uma realização artístico-literária canônica (COELHO, 1991, p.92).

Dentre os inúmeros horizontes reescritos e (re)apresentados no texto de literatura, encontra-se a problematização do sistema patriarcal, que adquire diferentes contornos quando posto sob o ângulo do oprimido, isto é, das mulheres, dada a demarcação, na narrativa, de seu respectivo lugar de fala. Manifestações em torno de questões de gênero afrontam o patriarcalismo – que, hodiernamente, procura ainda preservar firmes ramificações na sociedade

– e fomentam certo incômodo, uma vez que pressupõe uma mudança no *status quo* de determinadas máculas histórico-político-socioculturais planificadas (ADICHIE, 2015). Contudo, assumir uma postura de indiferença diante da persistência do poder patriarcal não condiciona o seu desaparecimento, antes, atribui-lhe um teor de normalidade que, conseqüentemente, assegura a permanência da opressão.

Assim sendo, o trabalho que aqui se apresenta objetiva discutir sobre a manifestação do discurso patriarcal que permeia o conto “Natalina Soledad”, da escritora brasileira Conceição Evaristo, nitidamente expressa pela objetificação e pela desumanização da protagonista em virtude de seu nome de nascença – “Troçoléia Malvina Silveira” – e apresentar as formas que esta violência simbólica influenciou, diretamente, seu dinamismo de vivência e convivência. Outrossim, pretende-se, ainda, versar sobre a dimensão simbólica do empoderamento por ela arquitetado e assumido na narrativa como forma de supressão da mazela a que esteve, por trinta anos, submetida: a troca de nome.

O conto faz parte da antologia *Insubmissas lágrimas de mulheres*, obra publicada em 2011 na qual se observa uma riqueza formal e um lirismo próprios do processo de escrevivência da escritora, com textos circundados pelo universo das relações de gênero num contexto social marcado pelo racismo e pelo sexismo através da identidade e, conseqüentemente, subjetividade de suas personagens femininas. Conceição Evaristo, nascida em 1946, em Belo Horizonte, é uma escritora versátil, com considerável produção nos campos de poesia, prosa e ensaio, e tem sido destaque em virtude de sua notável participação ativa em movimentos de valorização da cultura negra no Brasil. Entre suas obras mais famosas, destaca-se o romance *Ponciá Vicêncio*, publicado em 2003.

Compreendidas sob os aspectos da análise literária, as ideias a seguir, desenvolvidas, advêm de uma pesquisa bibliográfica calcada em aspectos ligados à linguagem literária e em alguns pressupostos teóricos próprios do feminismo, que concedem a este trabalho um caráter qualitativo. Tais pressupostos encontram-se na base epistêmica da crítica feminista, isto é, numa corrente analítica que consiste num “modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura” (ZOLIN, 2009, p. 218). Dessa forma, busca-se contribuir para discussões literárias que colocam – e recolocam, numa espécie de constante devir – a questão

de gênero em pauta, a fim de denunciar e desestabilizar o enclausuramento da mulher por uma opressiva tradição patriarcal.

O nome em ato e fala para vida-liberdade

O ponto de partida do conto dá-se pelo desejo de escuta, e, em seguida, de registro, da narradora diante de um fato: a história de uma mulher que havia criado seu próprio nome. Assim como nas outras doze narrativas que compõem esta coletânea de Evaristo, a narradora atua como uma espécie de contadora de histórias, análoga às *griottes* da tradição africana, cujos temas são vivências femininas, e as personagens, distante de ocuparem um papel subalterno, protagonizam, ante os empecilhos machistas, sexistas e racistas, sócio-historicamente construídos, emergem como sujeitos ativos de mudança e de transgressão. Tal perspectiva torna-se ainda mais evidente pela quebra da neutralidade narrativa na voz gendrada da narradora: “E eu, viciada em ouvir histórias alheias, não me contive [...]” (EVARISTO, 2020, p.19). Ela parece, portanto, instaurar um processo de sororidade, perceptível pelas escolhas que faz: declara-se mulher, coloca-se como ouvinte; apenas registra a história alheia de outra mulher, isto é, não fala pela outra, mas possibilita a amplificação da voz de Natalina Soledad, a mulher que conseguiu não só se automear, mas também restituir, por ato, sua humanidade deturpada em virtude de uma base familiar patriarcal.

Numa linguagem simples e direta, acompanhada de fluxo temporal narrativo cronológico, a narradora tece a vivência de Natalina, desde a sua rejeição no nascimento até o seu renascimento, aos trinta anos; ou seja, de sua existência até a sua reexistência.

Natalina, sétima filha de Arlindo Silveira Neto e Maria Anita Silveira, foi enjeitada e discriminada por estes, desde o nascimento, por ser, numa prole de seis filhos homens, simplesmente mulher. A repulsa do feminino é observável, primeiramente, na figura do pai que, ao tomar consciência do sucedido, questiona-se de sua potente virilidade que até então se comprovava pelo nascimento de filhos homens. Em seguida, o pai passa a culpabilizar a esposa com insinuações de uma suposta traição. Isso porque imperava o anseio de dar continuidade ao status viril e ao modelo familiar estritamente patriarcal do avô, do qual esteve sob cuidados desde criança. Evidencia-se isso em “E ele, o neto mais velho, que tanto queria retomar a façanha

do avô, vê agora um troço de menina, que vinha ser sua filha. Traição de seu corpo? Ou, quem sabe, do corpo de sua mulher?” (EVARISTO, 2020, p.20).

Em sua obra *A origem da família, da propriedade privada e do estado*, o teórico alemão Friedrich Engels, ao traçar panoramicamente um retrato evolutivo dos modos de organização familiar, destaca que a família patriarcal é, desde sua instauração, o primeiro efeito do poder exclusivo dos homens. Uma forma de poder exercida com autoritarismo de tal modo que a mulher passa a ser considerada serva submissa e mero instrumento reprodutivo. Ao passo que, no tocante à distribuição dos bens acumulados, recai prioritariamente aos filhos homens o direito de usufruto (ENGELS, 1984). Assim se estabelece importante diferença que molda o pensamento machista patriarcal de subvalorização da mulher na sociedade, a tal ponto que o nascimento de uma filha representa não só uma ameaça ao patrimônio, mas também à honra e à masculinidade do pai, haja vista este não ter sido capaz de gerar um “ser humano superior”, um filho homem.

Percebe-se, assim, a partir destes pressupostos, que o nascimento de Natalina foi, para o pai, uma forma de fracasso dos planos de perpetuação deste modelo familiar. Como resultado, a protagonista é violentamente expropriada de sua humanidade pelo nome de batismo: “Troçoléia Malvina Silveira”.

No processo de criação de uma identidade, a atribuição de um nome é fator fundamental. O ato de nomear possui importante papel na reprodução do poder e do privilégio dentro de uma conjuntura social, que, se por um lado, pode traduzir carinho e respeito por quem nomeou, por outro, pode servir como instrumento de violência sobre aquele que foi nomeado (ROSA, 2014).

Na acepção simbólica, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 641), “nomear um ser equivale a adquirir poder sobre eles”.

A partir disto, é possível observar que a nomeação atribuída à protagonista resulta de uma violência simbólica, consiste numa desconstrução de sua identidade enquanto mulher e numa coisificação de sua existência como algo não-humano. Trata-se, portanto, de uma violência encarnada na linguagem (LIMA; MELO, 2018), cujas veias abertas acarretaram notórias consequências em seu cotidiano.

Um dos primeiros efeitos desta agressão manifesta-se no retrato de uma infância marcadamente distante de uma genuína convivência, isenta da amabilidade e dos cuidados familiares: “Solitária, aprendera quase tudo por si mesma, desde o pentear dos cabelos até os

mais difíceis exercícios de matemática, assim como se cuidar no período dos íntimos sangramentos.” (EVARISTO, 2020, p.21). Entretanto, com sua iniciação nos estudos escolares – apesar de ter adquirido um caráter autodidata desde pequena –, e numa circunstância infausta, Natalina grangeia consciência da dimensão depreciativa que possui seu nome: “[...] E foi então, na ambiência escolar, ao ser vítima dos deboches dos colegas, que a menina Silveira atinou com a carga de desprezo que o pai e a mãe lhe denotavam e que se traduzia no nome que lhe haviam imposto” (EVARISTO, 2020, p.21-22).

Relegada à ridicularização escolar, a personagem, usurpada, desde o início, de seu direito à identidade, à humanidade e ao seu reconhecimento como filha e parte integrante daquele espaço familiar, passa a:

Cultivar um sentimento de desprezo pelos pais, na mesma proporção em que eles não lhe ofereciam nenhum abraço de resguardo, se tornou, para a menina Silveira, um modo simultâneo de ataque e defesa. Ostensivamente, ignorava a existência dos pais, não só na intimidade familiar, mas fora dela também (EVARISTO, 2020, p. 22).

A ausência de familiaridade logrou contornos que encaminham Natalina a uma reclusão ainda mais significativa, na qual sua presença corpórea foi substituída, paulatinamente, a uma vaga impressão de existência: “[...] como uma sombra, quase invisível, transitava em silêncio, de seu quarto ao banheiro e à cozinha, mesmo entre seus irmãos” (EVARISTO, 2020, p.23).

A fim de caracterizar o comportamento feminino defronte aos parâmetros socialmente estabelecidos por uma sociedade patriarcal, a crítica feminista vale-se de dois conceitos: mulher-objeto e mulher-sujeito. Por mulher-objeto, compreende-se um posicionamento feminino marcado pela submissão e pela resignação; já por mulher-sujeito, um comportamento marcado pela insubordinação e pela subversão (ZOLIN, 2009, p.219). Pode-se afirmar, dessa maneira, que o comportamento de Natalina conota de maneira ambivalente tanto a mulher-objeto quanto a mulher-sujeito, pois, por um lado, evidencia a invisibilidade e insignificância da mulher; por outro lado, ao agir propositalmente, assume o silêncio e a invisibilidade como formas de resistência, numa longa gestação de si mesma.

Dessarte, ambas as noções são perceptíveis no conto, porém uma se sobressai à configuração da outra: ainda que a violência patriarcal, desde a desumanização de Natalina pelo seu próprio nome até as ramificações que esta mácula ocasionou em sua “existência”, tentasse enclausurá-la numa categorização de mulher-objeto, a não convivência e o sentimento de aversão

da personagem, pautados no intento de infringir tal sistema nocivo familiar, categorizam-na como uma mulher-sujeito. Portanto, a situação de ambivalência, antes mencionada, é provisória como o estado da personagem e o conto aos poucos apresenta o trânsito da situação objetal à situação de sujeito autodeterminado.

Como bem manifesta a narradora, a personagem “[...] Tinha um só propósito. Inventar para si outro nome. E, para criar outro nome, para se rebatizar, antes era preciso esgotar, acabar, triturar, esfarinhar aquele que lhe haviam imposto” (EVARISTO, 2020, p.23-24). O ato de inventar leva à necessidade de aprendizado, um processo que, no caso de Natalina, se completaria ao fim de trinta anos.

A desvinculação com a antiga tradição na qual esteve por trinta anos constricta concretizou-se efetivamente após o falecimento dos pais da protagonista. Um instante fulcral no aspecto formal e semântico da narrativa é a dissolução das pútridas raízes de “existência” que condicionaram a vida da personagem. Para inventar outro nome, foi necessário inventar outra vida, aprender outras palavras e outros sons que a designassem. A personagem aprende e espera para a inserção de uma nova identidade, uma nova forma de existir, humana e feminina: “Natalina Soledad - nome, o qual me chamo - repetiu a mulher que escolhera o seu próprio nome.” (EVARISTO, 2020, p. 25).

Conforme Ribeiro (2018), a busca pelo direito de existência e de autonomia, o enfrentamento da naturalização das relações de poder desiguais entre gênero, a pretensão de mudança na sociedade e o confronto das relações de privilégio são alguns dos fatores que permitem assimilar a questão do empoderamento feminino.

Pode-se compreender que, em Natalina, tais características congregam-se, de forma metafórica, em sua ação de autoneomear-se, uma postura transgressora, ou, por assim dizer, empoderada, que desfaz os estereótipos tradicionalmente inscritos na sociedade patriarcal. O processo de criação do novo nome, e portanto, de si mesma, passa pela morte dos pais, símbolos do poder da família na perpetuação dos mecanismos de opressão, sobretudo do pai que, simbolicamente, como destacam Chevalier e Gheerbrant, tem um papel de “desencorajador dos esforços de emancipação” (1999, p. 678).

A emancipação da personagem confirma-se pela negação da herança, do “nome de família” e culmina com o ato de proferir, em voz alta, o próprio nome – ato transgressor que rompe o silêncio –, análogo ao primeiro grito do bebê recém-nascido. Nesse sentido, o silêncio

com o qual outrora qual a protagonista transitava pelos espaços privado e público parece similar ao silêncio simbólico indicador de grandes acontecimentos e revelações (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 834).

Ao caráter simbólico do nome e do ato de nomear, somam-se a mudança do nome, portanto a substituição de uma palavra por outra e a entoação em voz alta do novo nome. O som do nome dito em voz alta pode aludir, ao nascimento, à manifestação do ser; a palavra é, em muitas culturas, instauradora de um ato, é “o símbolo mais puro da manifestação do ser, do ser que pensa e que se exprime por ele próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por outro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 680). Dessa forma, pode-se compreender a negação do nome próprio e do nome de família que lhe foi atribuído à negação do significado por eles engendrado.

Esta parece ser a razão pela qual a narradora pontua que “[...] a partir desse feito, Natalina Soledad começou a narração de sua história, para quem quisesse escutá-la” (EVARISTO, 2020, p.19). Nessa perspectiva, também é significativo e adquire nuances simbólicas o tempo de gestação do nome, trinta anos, pois na simbologia bíblica, o número trinta alude ao tempo da maturidade do ser humano, Jesus inicia seu ministério aos trinta anos, portanto, metaforicamente, Natalina, aos trinta anos, também inicia seu destino, nas palavras do conto, “a narração de sua história, para quem quisesse escutá-la” ou, dito em outras palavras para aproveitar a metáfora bíblica, para quem “tivesse ouvidos de ouvir”.

Natalina Soledade é a antítese dos estereótipos patriarcais de personagens femininas no âmbito literário: frágeis, subordinadas, dependentes (ZOLIN, 2009) e transfigura a necessária operação de desconstrução das estruturas que naturalizam a opressão das mulheres.

Considerações finais

Destarte, as discussões realizadas neste trabalho, em torno do conto de Conceição Evaristo, proporcionaram reflexões que problematizam, sob a ótica da produção de autoria feminina, os efeitos deletérios que a tradição familiar patriarcal engendra sobre a mulher.

Através de uma perquirição no aspecto formal do enredo, foi possível observar uma divisão da história de Natalina Soledad em dois momentos: a) o primeiro é marcado pela desumanização, pela objetificação e pela deslegitimação da existência, derivada da violência

imantada em seu nome de batismo; b) o segundo, por sua vez, resultante da ação de autonomear-se, é sinalizado pela restauração e instauração de sua identidade, de sua existência e de sua humanidade enquanto mulher.

Trata-se, portanto, de uma narrativa que busca ressignificar construções temáticas e estruturais na ficção, especialmente no que se refere à atuação do personagem, e que amplia o debate sobre a questão de gênero em produções literárias. Tal reconfiguração é ostensiva no protagonismo de Natalina que, mesmo reputada violentamente pela caracterização de mulher-objeto, procura abster-se, gradativamente, desta imagem depreciativa em que se vê posta, resultante de uma estruturação familiar embasada num opressivo sistema patriarcal. A autonomação da personagem, atitude irreverente que lhe atribui o status de mulher-sujeito, ultrapassa a esfera denotativa de um simples ato de nomear para chegar à esfera conotativa-simbólica de instauração da existência - existência que rompe silêncios e desconstrói estruturas que persistem ao naturalizar a opressão sobre as mulheres.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. Língua e Literatura, v. 16, n°. 19, p. 91-101, 1991.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa Silva et. al. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Tradução de Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2020.

LIMA, Ana Carla da Silva; MELO, Henrique Furtado de. **Em nome da violência: uma leitura de Natalina Soledad, de Conceição Evaristo**. REVELL v.3, n°.20, p. 298-313, 2018.

LITERAFRO **Conceição Evaristo**. O portal da literatura Afro-Brasileira. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>>. Acesso em 12 de outubro de 2022.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 135-136.

ROSA, Andrieli Santos da. **Entre o nomear e o ser: a relação entre nome e caráter em "Natalina Soledad" e "Ayoluwa, a alegria no nosso povo"**. Revista de Letras Dom Alberto, v. 1, n°. 5, p. 80-91, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009, p.217-242.



O SER HUMANO COMO OBJETO EM *KENTUKIS*, DE SAMANTA SCHWEBLIN

Daniel Barros LIBERATO (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul)¹

RESUMO: O presente estudo visa discorrer sobre a representação literária do ser humano como objeto, tendo como foco de estudo a obra *Kentukis* (2021), da escritora argentina Samanta Schweblin. Proponho a análise de uma das histórias presentes no romance, de modo a identificar a maneira pela qual a novidade tecnológica que dá nome ao livro é utilizada por um dos personagens para benefício próprio em detrimento dos outros, tratados por ele apenas como objetos – em especial sua namorada. Tal objetificação é facilitada pela falta de privacidade que proporcionam os kentukis, embora não sejam eles os responsáveis, já que são as próprias pessoas que os operam, direta ou indiretamente. Ademais, este trabalho possui um caráter bibliográfico e comparativo, partindo da visão do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han sobre privacidade e respeito, em seu livro *No enxame: perspectivas do digital* (2018). Por fim, concluo que, apesar de se ter avanços tecnológicos na vida, assim como representam os “kentukis”, não necessariamente irá vir com eles algum avanço na emancipação das pessoas. Estas poderão continuar a ser vítimas de seus semelhantes, e a vitimá-los, sempre que estiverem em uma busca exacerbada pela visibilidade, pela fama e pelo lucro; usando e descartando os outros no que for preciso, sem se importar com as consequências que suas atitudes podem vir a ter nas vidas alheias.

Palavras-chaves: kentukis; objetificação; humano; privacidade; respeito.

ABSTRACT: This study aims to discuss the literary representation of the human being as an object, focusing on the work *Kentukis* (2021), by the Argentine writer Samanta Schweblin. I propose the analysis of one of the stories present in the novel, in order to identify the way in which the technological novelty that gives name to the book is used by one of the characters for their own benefit to the detriment of others, treated by him only as objects - especially his girlfriend. Such objectification is facilitated by the lack of privacy provided by kentukis, although they are not responsible, since it is the people themselves who operate them, directly or indirectly. In addition, this work has a bibliographical and comparative character, starting from the view of the South Korean philosopher Byung-Chul Han on privacy and respect, in his book *Im Schwarm: Ansichten des Digitalen* (2018). Finally, I conclude that, despite having

¹ Graduando em Letras – Licenciatura – Português/Espanhol, danielbarrosliberato4@gmail.com.

technological advances in life, such as the "kentukis", will not necessarily come with them some advance in the emancipation of people. These may continue to be victims of their fellow men, and victimize them, whenever they are in an exacerbated search for visibility, fame and profit; using and discarding others in what is needed, regardless of the consequences that their attitudes may have in the someone's lives.

Keywords: kentukis; objectification; human; privacy; respect.

Introdução

Publicado originalmente em 2018, *Kentukis* conta diversas histórias relacionadas a robôs que se assemelham a bichos de pelúcia e podem ser compradas em lojas de eletrônicos. O título do livro se refere ao nome desses “brinquedos”, que estabelecem uma aleatória conexão entre duas pessoas, independente do lugar em que elas estejam vivendo.

Tirou o lenço, ajeitou os cabelos e avançou entre gôndolas de eletrodomésticos, aliviada de poder andar entre tantas coisas de que não precisava. Passou pelas cafeteiras e pela seção de barbeadores e parou alguns metros adiante. Foi quando os viu pela primeira vez. Havia uns quinze, vinte deles, empilhados em caixas. Não eram simples bonecos, isso estava claro. Para que as pessoas pudessem vê-los, vários modelos estavam fora das caixas, ainda que suficientemente no alto, para que ninguém conseguisse alcançá-los. Alina pegou uma das caixas. Eram brancas e de design impecável, como as do iPhone e do iPad de Sven, só que maiores. Custavam 279 dólares, era bastante dinheiro. Não eram bonitos, e ainda assim havia algo sofisticado que não conseguia desvendar. (SCHWEBLIN, 2021, p. 19).

Por serem pelúcias com câmeras nos olhos, de um lado se tem um indivíduo anônimo operando o aparelho e observando pelas lentes dele; do outro, alguém sendo constantemente observado.

Então pensou que seu corvo poderia ciscar em sua intimidade abertamente, ele a veria de corpo inteiro, conheceria o tom de sua voz, sua roupa, seus horários, poderia percorrer o quarto livremente e de noite conheceria também Sven. A ela, em compensação, só restaria perguntar. O kentuki podia não responder, ou podia mentir. Dizer que era uma colegial filipina e ser um petroleiro iraniano. Podia, num acaso insólito, ser alguém que ela conhecesse e não confessar isso nunca. Em troca, ela devia mostrar sua vida inteira, e de forma transparente, tão disponível quanto estivera para aquele pobre canário de sua adolescência que tinha morrido olhando para ela, pendendo da gaiola no centro do quarto. (SCHWEBLIN, 2021, p. 23).

Visto isso, dentre as diversas histórias apresentadas no livro, temos a de Sven, um artista, e sua namorada, que o acompanha nas residências artísticas, Alina. Esta se sente solitária no relacionamento e suspeita que está sendo traída.

O ciúme que sentia naqueles dias em Oaxaca era apenas um resquício do que tinha sentido um ano antes, nos primeiros meses da relação com Sven. Com o tempo, aquela angústia havia virado outra coisa. Antes a atormentava, sua atenção se concentrava exclusivamente nele; agora, ao contrário, a angústia a distraía, a fazia perder o interesse, e o ciúme era a única forma que encontrava para voltar para Sven de tempos em tempos. (SCHWEBLIN, 2021, p. 41).

Ela então decide adquirir um kentuki em formato de corvo, dando a ele o nome de “Coronel Sanders”. No entanto, Sven logo se apossa de boa parte do tempo do robô, e Alina só percebe isso quando encontra no ateliê dele outras três caixas do produto, descobrindo neste instante que seu parceiro está em um projeto artístico que envolve esses novos bichinhos de pelúcia.

Alina passou por mais dois ateliês e parou na frente da porta do seguinte. Um pequeno cartaz dizia “Sven Greenfort”. Era a letra dele. Bateu antes de abrir. Ninguém respondeu, então entrou e acendeu as luzes. O lugar estava limpo e organizado, como era de se esperar. Os tacos das xilogravuras alinhados por tamanho contra a janela e uma grande quantidade de monotipias de duas cores secando sobre a mesa principal. O que ela não esperava encontrar eram aquelas três caixas na mesa do fundo. Três caixas brancas, iguais àquela da qual Alina tinha tirado o Coronel. (SCHWEBLIN, 2021, p. 92).

Assim trabalhava o pobre Sven desde que ela o conhecia: embora em particular ele com frequência se animasse a experimentar, a extrapolar os próprios limites, no fim das contas ele expunha apenas suas monotipias e xilogravuras — suficientemente grandes e cinza para ocultar qualquer mediocridade —, enquanto renegava seu verdadeiro desejo, de “sacudir o mercado”, que invocava cada vez que bebia demais.

[...]

Alina saiu da área dos ateliês e se afastou para os quartos. Onde estavam Sven e o Coronel? Sven não devia ter lhe contado que estava trabalhando em um projeto com kentukis? De repente essa infidelidade lhe importava muito mais que a da assistente. (SCHWEBLIN, 2021, p. 93).

Assim, a desconfiança da mulher aumenta ainda mais, ao mesmo tempo em que se pode ter um vislumbre da ambição de Sven, que deseja “sacudir o mercado”, aparentemente planejando utilizar os kentukis para isso.

Desenvolvimento

À medida que a desconfiança de Alina cresce, e a aproximação de Sven e Coronel Sanders também, a mulher passa a tentar chamar a atenção do distante namorado por meio do kentuki.

Sua inquietude é tanta que faz com que ela agrida o robô constantemente, além de deixá-lo tocar seu corpo e ver seus seios.

Mas ela se deixaria tocar e faria um grande esforço para visualizar as mãos do velho com a maior nitidez possível. Se o “ser” e o artista estavam se comunicando, ela começaria a mandar a Sven alguns sinais.

[...]

Outra tarde, o tinha posto no colo e, sob a luminária da escrivania, com uma pinça de depilação, tinha passado quase uma hora arrancando cuidadosamente determinados pelos do bicho de pelúcia, até desenhar uma minuciosa suástica na sua testa. (SCHWEBLIN, 2021, p. 121).

O mal-estar da protagonista segue aumentando, até que é chegada a hora da exposição de Sven. Ela ficara quase todos os últimos dias que antecederam a exposição sem ver o Coronel Sanders direito.

Fazia uma semana que Sven estava internado na galeria principal, trabalhando com sua assistente. Seus galeristas catalães tinham contratado um fotógrafo para registrar toda a sequência de montagem e desde então Sven e o kentuki tinham praticamente desaparecido. Nas últimas tardes o Coronel Sanders nem sequer subia para vê-la na área dos quartos, ficava no ateliê até depois do jantar, socializando nas áreas comuns, talvez inclusive com outros kentukis. Sven tinha deixado definitivamente para trás seus monotipos e crescia a expectativa de uma instalação, mas Alina não tinha a menor ideia do que o artista estava tramando. (SCHWEBLIN, 2021, p. 173).

Com a chegada da exposição, Alina finalmente pode ver o que fora feito com os kentukis pelo seu namorado. Sven, por sua vez, recebeu neste instante mais aplausos por seu trabalho do que em qualquer outro momento de sua vida.

Chegando ao último lance de escadas, ouviu uma leva de aplausos, ela estava atrasada. Imaginou Sven ao lado da assistente, contendo a satisfação. Nunca tinham aplaudido assim os monotipos cinzentos do artista. Desviou das pessoas e entrou no hall central da galeria, onde vários garçons ofereciam champanhe. A mostra começava mais adiante. Seguiu até a primeira sala, onde o público estava se dispersando. Numa das paredes, a grande foto de Sven coroa sua biografia.

[...]

Havia kentukis por todos os lados, inclusive uma coruja a seus pés, estudando-a. O piso estava coberto de círculos plásticos violeta e cada círculo continha uma palavra: “me toque”, “me siga”, “me ame”, “gosto”. E “faça doação”, “foto”, “basta”, “sim”, “não”, “nunca”, “outra vez”, “compartilhar”. (SCHWEBLIN, 2021, p. 174).

No entanto, o que Alina encontrou no salão era pior do que tudo que ela imaginava. Ao ver um vídeo de uma pessoa sendo exposta, que havia sido gravado pelos olhos de um kentuki, ela teme que também esteja tendo sua vida exibida para todos que estão ali presentes, sem seu

consentimento. O temor se mostra real logo depois, quando a mulher se depara com gravações suas feitas pelo Coronel Sanders.

Sven teria se comunicado de antemão com aquele usuário, pedindo que colocasse uma câmera diante dele? Ou o usuário tinha se gravado espontaneamente, e o material havia chegado a Sven de outra maneira?

[...]

Alina imaginou a si mesma com Sven na cama, vistos pelos olhos do Coronel. Sabia que nada disso ia acontecer, tinha tomado todos os cuidados, tinha se prevenido daquele tipo de usuário desde o primeiro dia. (SCHWEBLIN, 2021, p. 175).

Então Alina se viu na tela direita. Viu a si mesma se aproximar da câmera [...] Na outra tela, um homem de uns cinquenta anos olhava o teclado, confuso. Era corpulento, tinha bigode e costeletas. Quando um menino de uns sete anos subiu no seu colo e lhe tirou o controlador, o homem deixou e ficou olhando para ele por um bom tempo, entre enternecido e surpreso com a facilidade com que o menino manobrava o kentuki. (SCHWEBLIN, 2021, p. 176).

Um imenso mal-estar toma conta da protagonista, porque agora ela percebe que tudo o que fizera com o kentuki, na verdade havia feito com uma criança. Sven, é claro, sabia de tudo o que estava ocorrendo, e manipulava sua namorada e o garoto para que seu espetáculo pudesse ser criado.

Alina sentiu seu corpo se contrair, algo muito forte a puxava para trás, lhe pedia para sair daquele lugar imediatamente, enquanto as imagens continuavam a mudar. Viu a si mesma gritando com o menino pela câmera. Mostrando os peitos a ele. Prendendo-o para que não alcançasse a bateria. Às vezes o menino saía correndo e o lugar ficava vazio por um bom momento [...] o rosto úmido de tanto chorar mesmo antes de Alina aparecer. (SCHWEBLIN, 2021, p. 176).

Retornou à sala anterior, e à anterior àquela, até voltar para o hall principal. No centro, rodeado de admiradores, Sven mostrava um círculo no chão na frente dos diretores da residência. Alina ficou paralisada, com a respiração agitada. Olhava para Sven, via-o sorrir, receber os cumprimentos [...] seu corpo lhe pareceu um novo conceito da exposição. Sven a tinha exibido em seu próprio pedestal, a tinha separado tão metodicamente em todas as suas partes que agora ela não sabia como se mexer. (SCHWEBLIN, 2021, p. 177).

Dessa forma, como dito por Karl Marx, “com a valorização do mundo das coisas (Sachenwelt) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (Menschenwelt)” (MARX, 2008, p. 80). Então, no romance *Kentukis*, Sven desumaniza tanto sua namorada, quanto o garoto que estava operando o Coronel Sanders.

Desse modo, Alina e o garoto foram tratados como meros objetos, marionetes as quais Sven manipulou da forma que julgou necessário a fim de atingir seus objetivos, ou seja, o lucro

e, principalmente, a fama, já que seu maior desejo, ainda que recalcado, era o de ser reconhecido.

De acordo Roland Barthes (1985, p. 23), a esfera privada é “aquela esfera de espaço, de tempo onde eu não sou uma imagem, um objeto” (apud HAN, 2018, p. 9). A objetificação de Alina e do garoto fora ressaltada pela oportunidade que o artista teve de invadir a privacidade dos dois, o que, aliada ao caráter dele, transformou a protagonista e o menino em produtos. O manipulador trabalhou em dois campos aparentemente desconexos, mas que se complementaram. Sven, enquanto namorado de Alina, confundia sua mente com as atitudes que tinha como parceiro, de modo a deixá-la insegura. Esta insegura a leva a buscar um refúgio, o kentuki, que acaba por se tornar uma tentativa de reaproximação do artista.

Todavia, por conta da confusão mental decorrente da manipulação, as maneiras que a mulher encontra para chamar a atenção do namorado não são as melhores, e ele, ciente disso, se aproveita para gravar tudo e transformá-la em mais uma de suas obras a serem expostas no seu ateliê.

Ademais, segundo Byung-Chul Han, “a falta de distância leva a que o privado e o público se misturem. A comunicação digital fornece essa exposição pornográfica da intimidade e da esfera privada (HAN, 2018, p. 9). E é isso que ocorre com Alina à medida que ela se aproxima mais do kentuki, a garota passa a se expor exageradamente.

Ainda, o filósofo sul-coreano também afirma que “anonimidade e respeito se excluem mutuamente” (HAN, 2018, p. 9). Ou seja, se dentro de uma relação existe uma figura anônima, não pode também existir nela um respeito real entre os envolvidos. Então, embora não seja Alina a anônima, ela só consegue violentar o kentuki porque não sabe quem ele é, como mostrado pelo modo que ela se sente culpada ao descobrir quem está por trás da máquina.

Essa violência acaba por se voltar contra ela durante a exposição. Visto que agora ela está sendo tratada apenas como mais um objeto exposto naquele local. A distância entre o público e sua vida privada acabara totalmente e, com isso, também acabara o respeito que as pessoas presentes no ateliê tinham, ou poderiam ter, por ela.

O respeito é o alicerce da esfera pública. Onde ele desaparece, ela desmorona. A decadência da esfera pública e a crescente ausência de respeito se condicionam reciprocamente. A esfera pública pressupõe, entre outras coisas, um não olhar para a vida privada. A tomada de distância é constitutiva para o espaço público. Hoje, em contrapartida, domina uma falta total de distância, na qual a intimidade é exposta publicamente e o privado se torna público. (HAN, 2018, p. 8).

Desse modo, Alina teve seu espaço invadido por uma das pessoas em que mais confiava, sendo usada como alavanca para um projeto egoico, que lhe custou sua saúde mental. Esta fora colocada à prova durante a história, desde a desconfiança inicial da mulher até a culpa que ela passou a carregar por ter violentado, mesmo que sem saber, a mente de uma criança.

Conclusão

Concluindo, a obra, por meio da postura da Sven, realça aspectos extremos do egoísmo humano, uma vez que uma das pessoas por ele manipuladas não lhe era estranha, pelo contrário, era sua namorada. A outra, em uma situação tanto quanto ou mais grave, era apenas uma criança, que mesmo assim não ficou imune à manipulação do artista.

Portanto, o romance *Kentukis* (2021) mostra que a ambição do ser humano algumas vezes ultrapassa a fronteira do espaço alheio, no instante em que um utiliza o outro como um meio para um fim. Além disso, demonstra como a comunicação digital contribui para facilitar uma exposição exagerada, que pode se tornar prejudicial para aquele que se expõe.

Este ato de se expor pode ainda ter seus prejuízos potencializados pela invasão de privacidade por um outro, como o que fizera Sven com Alina. A mulher até sabia que estava sendo observada, porém pensava não estar sendo gravada, muito menos imaginava que viria a ocorrer uma exposição maior de sua imagem, sem seu consentimento.

Uma exposição não consentida como essa é capaz de causar enormes danos à vítima, como expresso pelos trechos a seguir, que descrevem as sensações que Alina sentiu ao perceber que sua intimidade estava sendo exibida ao público sem que ela autorizasse:

Um formigueiro fazia-lhe arder o corpo todo, inclusive por dentro, no peito, e ela se perguntou se não estaria tendo um ataque; de nervos, de pânico, de fúria. De exaustão. Sentia o impulso de gritar, mas não conseguia. Conseguia apenas se mover dentro de si mesma, como um verme de madeira arrastando-se pelos próprios túneis, criando um túnel num corpo absolutamente rígido. (SCHWEBLIN, 2021, página 177).

Na sala, alguém apontou para ela. Uma mulher a olhou e tapou a boca, como se estivesse assustada. Alina disse a si mesma que se seguraria com força no assento traseiro do táxi, que não se permitiria olhar para trás.

[...]

Respirava sobre os círculos, sobre centenas de verbos, comandos e desejos, e as pessoas e os kentukis a rodeavam e começavam a reconhecê-la. Estava tão rígida que sentia seu corpo ranger, e pela primeira vez se perguntou, com um medo que quase podia quebrá-la, se estava de pé sobre um mundo do qual realmente se podia escapar. (SCHWEBLIN, 2021, p. 178).

Não obstante, para além da exposição, o modo como Sven manipulou sua namorada também lhe fez bastante mal. A protagonista ficou tão transtornada que acabou por ter diversas atitudes agressivas com o kentuki. Fora submetida a isso apenas para que suas imagens fossem expostas no evento do namorado, e assim ele pudesse ganhar os aplausos que tanto desejava.

Sven viu, mas não disse nada, e não era algo que pudesse passar despercebido. Alina deixava suas marcas e Sven as ignorava tão explicitamente que estava claro que ele as notava, sim. Não conseguia parar de pensar em que tipo de coisa acontecia entre ele e o bicho enquanto estavam sozinhos, se Sven também se faria de desentendido com o Coronel ou se, ao contrário, esperaria por esses momentos para levá-lo com compaixão e lhe dar ânimo e consolo. Será que ele se desculpava em nome de ambos quando o encontrava com uma calcinha na cabeça, ou preso a uma cadeira para que não conseguisse chegar ao carregador? (SCHWEBLIN, 2021, p. 121).

Por fim, “não a multidão, mas sim a solidão caracteriza a constituição social atual” (HAN, 2018, p. 20). Visto isso, Samanta Schweblin apresenta essa característica da sociedade de três formas bem distintas. Ademais, *Kentukis* não se limita a diferenciá-las, mas também aborda como elas interferem nas consequências que ocorrem na vida de cada personagem.

A primeira personagem solitária é Alina, que se sente só mesmo em um relacionamento. A segunda é Sven, que tem esse sentimento por não ser reconhecido da maneira que pensa merecer. Já a terceira é o garoto, que não teve a supervisão adequada dos pais em boa parte do tempo em que estava operando o kentuki.

De todo modo, os três terminam o romance sozinhos, assim como começaram. O kentuki do garoto foi desconectado, embora não se saiba por quem, e ele perdeu a companhia da pessoa que estava do outro lado, com quem convivia diariamente. Alina foi embora transtornada da cidade após o triste episódio ocorrido no ateliê.

Já Sven, ainda que tenha conseguido o que queria, e ficado por isso feliz, vê a todos como objetos, seja os que manipulou para conseguir os aplausos, seja os que serviram apenas para o aplaudir. Assim, uma vez que o artista não enxerga os outros como semelhantes, é ele o único ser humano para si, estando, pois, só.

REFERÊNCIAS

HAN, Byung-Chul. *No Enxame: perspectivas do digital*. Tradução de Lucas Machado. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

MARX, Karl. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. 3ª edição. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2008.

SCHWEBLIN, Samanta. *Kentukis*. Tradução de Lívia Deorsola. 1. ed. São Paulo: Fósforo Editora, 2021.



II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE CRÍTICA FEMINISTA E AUTORIA FEMININA

Diversidade, Feminismos e Femininos Plurais

Evento online

26 a 28 de out. 2022.



ÓDIO CONTRA MULHERES: COMBATE A DISCURSO MISÓGINO EM POSTAGENS POLÍTICAS PÚBLICAS EM MÍDIAS SOCIAIS

Júlio César Barreto ROCHA (Universidade Federal de Rondônia)¹
Lívia Samila de Oliveira PINTO (Universidade Federal de Rondônia)²
Deisiane SEVERO (Universidade Federal de Rondônia)³

RESUMO: Este trabalho se desenvolveu sob a análise de como o ambiente político se apresenta diante da mulher. O Feminismo é visto como um tema polêmico, quando na realidade deve ser tido como uma necessária postura educacional, na busca de melhor equilibrar o funcionamento dos gêneros, visto que o ambiente político costuma ser devotado quase que exclusivamente a homens, por isso, vemos a importância da criação de leis em favor de cotas. A ascensão das mídias sociais vinculadas à divulgação e popularização de postagens sem preocupação com a ética e o respeito, se torna mola propulsora para a divulgação de notícias preconceituosas geradas pela cultura do machismo, do patriarcalismo, da misoginia, da reação contra a ascensão aos espaços sociais ocupados com enorme dificuldade por mulheres. São vários os conceitos envolvidos na análise de postagens que revelam desconsideração, desprezo, ódio ou mesmo aversão a mulheres ou até à sua simples presença no ambiente. O limite do que seja liberdade de expressão e do que seja respeito legal a uma maioria de pessoas que são minorizadas, perante violência tanto verbal ou mesma assassina, geradas a partir das mídias digitais que deve ser combatida e analisada. A partir da análise do universo das mídias digitais, por meio da recolha de postagens ou de indicação de fatos noticiosos, observa-se que o discurso político de algumas publicações, quando voltado à mulher, vem carregado de preconceitos sexistas, desumanizadores, abertamente machistas.

Palavras-chaves: Misoginia, Feminismo, Ambiente Político, Mídias Sociais.

Resumen: Este trabajo se desarrolló bajo el análisis de cómo se da el ambiente político frente a las mujeres. El feminismo es visto como un tema controvertido, cuando en realidad debería ser visto como

¹ Doutor em Filologia – Universidade de Santiago de Compostela. E-mail: juliorocha@unir.br.

² Mestranda em Letras – Universidade Federal de Rondônia. E-mail: liviasamilas@gmail.com.

³ Mestranda em Letras – Universidade Federal de Rondônia. E-mail: deisianesevero@hotmail.com.

una necesaria postura educativa, en la búsqueda de un mayor equilibrio entre géneros, ya que el ambiente político tiende a estar dedicado casi exclusivamente a los hombres, de ahí la importancia de la creación de leyes a favor de las cuotas. La popularización de las redes sociales ligada a la difusión y popularización de publicaciones sin preocupación por la ética y el respeto, se convierte en un motor de difusión de noticias prejuiciosas generadas por la cultura del machismo, el patriarcado, la misoginia, la reacción contra la ascensión a los espacios sociales. ocupada con enorme dificultad por mujeres. Son varios los conceptos que intervienen en el análisis de las publicaciones que revelan desprecio, odio o incluso aversión hacia las mujeres o incluso su simple presencia en el entorno. El límite de lo que es la libertad de expresión y lo que es el respeto legal a una mayoría de personas que se encuentran en situación de minoría, frente a la violencia tanto verbal como incluso homicida, generada desde los medios digitales que debe ser combatida y analizada. Del análisis del universo de los medios digitales, a través de la recopilación de posts o indicación de hechos noticiosos, se observa que el discurso político de algunas publicaciones, cuando se dirige a las mujeres, está cargado de prejuicios sexistas, deshumanizantes, abiertamente sexistas.

Palabras clave: Misoginia, Feminismo, Entorno Político, Redes Sociales.

Por que as mulheres ainda são minorias na política? Mulheres não se interessam por política? As mulheres são, afinal, a maior parte da população brasileira. A predominância masculina nos espaços políticos mostra que as decisões e desejos das mulheres têm seus caminhos limitados, portanto, percebemos que as mulheres não possuem os mesmos direitos dos homens e não têm liberdade de estar na política com equidade.

O artigo 5º da Constituição Federal diz que:

“Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade.”

Todavía, percebemos que as mulheres não possuem o mesmo direito dos homens, pois a cultura machista ainda prevalece na sociedade no que diz respeito às questões salariais, oportunidades de emprego, liberdade de escolha etc.

O político brasileiro médio (2022), de acordo com os dados estatísticos do site do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) é de homem branco, na faixa etária entre 45 a 49 anos. Porém, o eleitor médio brasileiro é mulher, faixa etária entre 45 e 59 anos. Além disso, a porcentagem entre os eleitores de 53% é do sexo feminino, analisando os dados, percebemos que a representação feminina está nos votos, mas não se encontra nos eleitos, somos ainda minoria nas cadeiras eletivas do Brasil.

O ambiente político costuma ser devotado quase que exclusivamente a homens. Não é outro o motivo de haver leis em favor de cotas para mulheres, sem o que não é possível ao

partido político cerrar fileiras ideológicas em favor de nenhuma nominata. Com efeito, a Lei das Eleições de 1997 (nº 9.504) estabeleceu que “cada partido ou coligação preencherá o mínimo de 30% e o máximo de 70% para candidaturas de cada sexo”. No dia 14 de julho de 2021, em plena pandemia, um projeto declarava que deveria haver uma porcentagem mínima de assentos a serem ocupados por mulheres, ademais se devendo convocar suplentes mulheres, caso não vierem a ser eleitas titulares em número suficiente para cumprir esse percentual, conforme divulgado pela Agência Senado, na ocasião. A norma valia, a partir de 2014, fosse à Câmara dos Deputados, nas assembleias legislativas dos estados, na Câmara Legislativa do Distrito Federal ou nas câmaras de vereadores pelo Brasil adentro.

Ainda que haja a lei de incentivo ao preenchimento igualitário de ambos os sexos nas cadeiras políticas, percebemos que a democracia plena ainda não é alcançada em nosso país. De acordo com o Democracy Index – “que é um índice criado em 2006 pela revista The Economist para examinar o estado da democracia em 167 países” (Wikipedia), para que exista uma democracia plena é necessário que haja presença equitativa de mulheres e homens na política.

É impossível falar de democracia plena sem falar da representatividade feminina na política, precisamos sentir-nos representadas nas características e lutas de quem é como nós para conseguirmos avançar de forma mais contundente e expressiva no ambiente político.

Mesmo com todo o avanço, interesse e luta para manter-se nesse espaço de poder feitos por homens e para homens, elas sofrem com os assédios e abusos, o que caracteriza como violência política de gênero, que de acordo com o site da Câmara dos Deputados é:

A violência política de gênero pode ser caracterizada como todo e qualquer ato com o objetivo de excluir a mulher do espaço político, impedir ou restringir seu acesso ou induzi-la a tomar decisões contrárias à sua vontade. As mulheres podem sofrer violência quando concorrem, já eleitas e durante o mandato.

Aliado a diversos motivos que vão desde o atraso ao direito de votos dado as mulheres com um século atrás dos homens além de pouca oportunidade de ingressar e permanecer em cargos políticos temos, com o avanço da globalização e massificação das mídias sociais, mais um ponto de exclusão: o fato do machismo velado ou até mesmo “escancarado” com piadas e falas sexistas que inferiorizam as mulheres adentrando, não somente na fala como também nas postagens escritas, onde muitas vezes ficam documentadas e passam a ser compartilhadas em escalas grandiosas diminuindo e rechaçando ainda mais as mulheres.

No Brasil, se em 1995 e depois em 2014, parecia haver avanços, a partir de 2016, com o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, as coisas pioraram muito, e postagens públicas nas redes digitais parecem voltadas majoritariamente em defesa de homens, brancos e... em defesa de estupidez! Passou a ser uma realidade concreta a lei das cotas de 30% para mulheres como candidatas, em todas as eleições proporcionais legislativas, para todos os partidos, a partir de 2020: no registro das candidaturas, cada legenda partidária deverá indicar quais as afiliadas que concorrerão no pleito, segundo demarcado a partir de 08 de março de 2019 (Agência Senado).

O cineasta Michael Moore escreveu o livro *Stupid White Men. Uma Nação de Idiotas*, lançado no Brasil no início de 2008, indiciando claramente uma tendência que ganharia cada vez mais firmeza no espectro das declarações abertas de misoginia, dos Estados Unidos ao Brasil e daí a todos os rincões mais toscos e escondidos de ambos os países. Na época de lançamento no país de origem, havia uma clara referência de Moore ao George W. Bush (filho), presidente dos Estados Unidos representante da direita mais rançosa, que, a partir dali, veio piorando mais ainda as menções destruidoras contra mulheres – uma clara admissão de reação contra muita falta de cuidado com outras pessoas, na carência de meios intelectivos para se aproximar do sexo oposto.

Embora este meio ambiente político eleitoral esteja, pouco a pouco, sendo preenchido por mulheres, estas ainda se veem passando por situações preconceituosas geradas pela cultura do machismo, do patriarcalismo, da misoginia, da reação contra a ascensão aos espaços sociais ocupados com enorme dificuldade por mulheres, em todos os setores.

A partir da análise do universo das mídias digitais, por meio da recolha de postagens ou de indicação de fatos noticiosos, observa-se que o discurso político de algumas publicizações, quando voltado à mulher, vem carregado de preconceitos sexistas, desumanizadores, abertamente machistas. No Brasil, durante o período de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, eleita pela segunda vez com maioria absoluta, foi possível perceber que os discursos de ódio, advindos de uma minoria grandiloquente, barulhenta, estupificadora das discussões da sociedade, se dirigiam contra a pessoa da mulher, querendo primeiro que tudo rechaçar o sexo feminino. Preferia-se esquecer a figura da chefe de estado e de governo e passavam a ofender diretamente a figura feminina, com xingamentos e imagens que inferiorizam a mulher e desprezam a sexualidade do seu corpo, sempre visto, em períodos majoritários, no século passado, como importante referente de beleza, de prazer, de edificação da família futura,

símbolo da própria continuidade da espécie humana –o que de algum modo servia para minorizar a intelectual, a líder, a força e a resistência.

A misoginia vista agora de uma forma mais crua e aberta, nesta fase da história do Brasil, mostrou como o discurso de ódio contra mulheres perpassa todos os ambientes em que elas se inserem, com a sua vitalidade extra, em cotejo com aquilo que necessitam os homens para obter sucesso, e a cultura do machismo estrutural e histórico de nossa sociedade recebeu um incremento imenso, por intermédio de aplicativos e perfis sociais, colaborando para ampliar a dominação de um patriarcado que inferioriza e oprime contra mulheres que não pararam de buscar adentrar no universo político.

Assim se refere LOPES, tentando entender razões mais evidentes desta situação:

É possível compreender, então, que a misoginia ocorre de forma histórica e generalizada. Qualquer mulher pode sofrer esta opressão a qualquer momento, visto que não existe nenhum tipo de imunidade. Amiúde, entretanto, a categoria do “outro” é projetada em representantes que se sobressaem ou possuem maior visibilidade. Atacam, com frequência, mulheres consideradas notáveis, sobretudo através de discursos de ódio. (LOPES, 2020, p. 10.).

Tudo pareceu piorar muito com o advento das mídias sociais, *et pour cause*, observando-se que os discursos passaram a ganhar cada vez mais força, no que diz respeito à difusão de opiniões próprias, antes abscondidas, ou restritas a espaços de mesa de bar, em reuniões de machistas isolados do grande grupo social, e com a generalização das comunicações pessoais foi possível perceber que tais opiniões ganhavam força. Assim, os discursos de ódio passaram a ser difundidos sem preocupação com alguma ética, e as mensagens vêm se tornando cada vez mais discriminatórias e carregadas de ódio aberto e agressivo.

Diante disso, há de se preocupar social e politicamente com a identificação de algum limite do que seja liberdade de expressão e do que seja respeito legal a uma maioria de pessoas, minorizadas perante tanta violência, verbal ou mesmo assassina, geradas a partir de mensagens em mídias digitais preconceituosas, que discriminam, diminuem e atingem um grupo social a ser protegido, verificando-se maneiras de atingir quem se torne criminoso, por gerar padrões de agressividade à população. É necessário que haja conscientização e incentivo para ressignificar as diferenças entre homens e mulheres, em termos de direitos desiguais, para assim igualar cada

sexo [gênero] conforme os padrões de interesse da Sociedade, e com isso aceitar e respeitar as mulheres em todos os seus espaços, a partir das suas decisões.

A imagem do gênero feminino no ambiente político e a misoginia propagada por discursos de ódio na mídia digital

Em relação à igualdade entre gêneros no ambiente político tem-se visto os estereótipos preconcebidos sobre a imagem do gênero feminino impostos por um padrão construído pela sociedade que coloca a mulher muitas vezes em um local desconfortável com critérios moldados e definidos, visto como aspecto negativo tal construção imposta pela sociedade com seus discursos formados culturalmente.

Essa desigualdade no exercício do poder acontece mesmo quando a mulher possui níveis de escolaridade igual, ou melhor, ao homem. As autoras Lima e Sabino (2015) apontam que em 2011 quando Dilma Rousseff foi eleita fez o seu discurso justamente sobre esses aspectos em questão a igualdade entre homens e mulheres “A igualdade de oportunidades para homens e mulheres é um princípio essencial da democracia. Gostaria muito que os pais e as mães de meninas olhassem hoje nos olhos delas e lhes dissessem: SIM, a mulher pode!”. Discurso que trouxe essa questão da dificuldade da figura feminina ao ser vista como um ser inferior enraizados de críticas e submissões com exclusões a partir de determinadas rotulações impostas pela sociedade e que através de seu discurso relembra não só o que diz a Constituição Federal como também a sociedade ao direcionar que a mulher sempre é capaz com sua força e luta. Já a figura do homem mantido por uma visão distinta e colocado como o dono de um conhecimento amplo, competente em vários âmbitos sociais inclusive no meio político construído por uma sociedade em que essa a configura como superior no meio social, tem essa figura masculina como uma pessoa capaz de governar e gerir uma comunidade enquanto para a sociedade a mulher é vista como inferior e incapaz do mesmo ato.

Hoje essa visão vem sendo ressignificada e tem-se a figura feminina exercendo papéis que anteriormente não desempenhavam, como por exemplo, o de Presidenta do Brasil por Dilma Rousseff, como apontam Lima e Sabino:

A mulher, símbolo de luta e conquista, teve seu papel na sociedade brasileira, por muitas vezes, bastante questionado. A eliminação do preconceito foi objetivo preponderante

na história de luta da mulher por igualdade, Liberdade e participação social. A força feminina descortinou-se durante os anos de lutas, exemplificada no movimento feminista, o qual teve participação decisiva na redemocratização do Brasil e, sobretudo, na própria Constituição de 1998, que contou com as mulheres para que a igualdade fosse alcançada ao âmbito de direito fundamental, expressamente previsto na constituição. (LIMA; SABINO, 2015, p. 2).

Significativas mudanças ocorrem e a evolução dos seus papéis vem acontecendo, com tudo, mesmo com grande avanço é importante discutir sobre a ascensão da mulher no ambiente político, pois ainda há discriminação de gênero. Segundo Sikora e Angelin:

A igualdade que as mulheres reclamam para pôr fim à subordinação social e à violência de gênero, não é só a igualdade de tratamento ou a igualdade de oportunidades, é também a igualdade no exercício e desempenho da cidadania e do poder. É o complemento do princípio da igualdade política sobre o que se assenta e se desenvolve toda a sociedade democrática. (SIKORA; ANGELIN, 2010, p. 62).

A igualdade de gênero no ambiente político não se concretiza mesmo com medidas adotadas como a lei de cotas à inclusão feminina ao poder, ainda é um ambiente de exclusão e preconceito mesmo que na história tenha a figura feminina exercida o cargo de maior ocupação regido por uma mulher e sua figura exposta de todas as formas positivas e negativas que não exclui esse preconceito enraizado que existe em relação ao estereótipo formado a figura feminina de quem a discrimina por seu gênero.

Essa violência acontece também no modo em que os discursos são feitos através da linguagem com uso de certas expressões repletas de muitos sentidos negativos. Esse discurso propagando desprezo para com as mulheres compreendido também como misoginia socializada para manifestar diversas formas colocando-a em posição de inferioridade. “A misoginia é um prejuízo que sobrevive ao tempo muito antes de ter nome” desde 1630, utilizada de forma discriminatória significando ódio ou aversão a mulheres. Ofensas geradas e ampliadas através de argumentações com o uso da linguagem que perpassa os discursos e críticas estimulando o ódio. Em 2014 quando a ex-presidente do Brasil declarou um possível aumento no valor do combustível a sociedade não concordou realizando protestos com a sua imagem:

É possível compreender que os projetos contra Dilma foram considerados misóginos, machistas e um dos ataques mais discriminatórios já feitos a uma autoridade de Estado. Ela precisou recorrer à justiça para impedir a circulação dos adesivos, como veremos mais à frente. (CAVALCANTE; ALVES; OLIVEIRA, 2018, p. 1).

Tem-se notado que a dimensão desses discursos se propaga através da web utilizando as mídias digitais como uma ferramenta que elabora e compartilha esses discursos que ocorrem na internet de forma virtual com uma vasta pluralidade discursiva que provoca um conteúdo de críticas a figura feminina. Cavalcante; Alves e Oliveira explicam que “As redes sociais foram criadas com intuito comercial e publicitário, tornaram-se espaço de sociabilidade entre sujeitos, entretanto, também os meios de comunicação são terrenos férteis facilitando a proliferação de aspectos conflituosos, os chamados discursos de ódio” E posteriormente os autores abordam sobre o que aponta o autor Marco Aurélio Moura (2016):

Por meio da rede os indivíduos cometem ilícitos, propagam mensagens de conteúdo violento, podendo assim, violar direitos dos demais usuários. Esta questão factual não é exatamente nova, porém na rede adquire propagação abstrata e intensificada, podendo transformar uma mensagem publicada em rede social mediada por computadores (facebook, Twitter, etc) em preocupante campanha de incentivo à intolerância (MOURA, 2016, p. 14).

O discurso de ódio vem crescendo por meio da rede sem preocupação a intolerância referente a inúmeros fatores e em específico ao gênero feminino. A nova era digital traz essa disseminação que se torna cada vez mais visível e preocupante quando o autor tem a sensação de impunidade ao realizar esses discursos de ódio através da rede exibindo um preconceito, compartilhando e conseqüentemente ampliando-o.

Diante destas conjunturas é necessária uma maior igualdade de gênero no âmbito político para que seja um ambiente justo e igualitário examinando os surgimentos das manifestações odiosas direcionadas ao gênero feminino. Tema importante que sempre é necessário ser debatido e estudado para transformar aos poucos o discurso crítico negativo exposto pela sociedade no qual a igualdade de gênero sobre a figura feminina seja totalmente ressignificada excluindo os preconceitos enraizados existentes e que tenha perspectivas inovadoras, novas práticas de diálogos nas redes digitais ocupando todos os espaços inclusive o ambiente político com o mesmo tratamento em direitos e deveres independentemente de gênero ou cargo em que ocupa na sociedade.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei nº 9.504, de 30 de setembro de 1997. **Dispõe sobre as cotas de gênero no sistema eleitoral**. Brasília: Senado, 1997.

CAVALCANTE, Deyse, ALVES, Andreza, OLIVEIRA, Enderson. **As “ofensas seletivas” nas polêmicas dos reajustes: machismo e discurso de ódio nas críticas a Dilma Rousseff e a Michel Temer** In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE. 2018.

LIMA, Patrícia Verônica Pinheiro Sales; Sabino, Maria Jordana Costa Sabino. **Igualdade de gênero no exercício do poder. Estudos Feministas**. Florianópolis, 23(3): 406, setembro-dezembro/2015.

LOPES, Amanda Rezende. **Misoginia e poder: investigando o ódio contra as mulheres na política**12.

MOTERANI, Geisa Maria Batista; CARVALHO, Felipe Mio de. Misoginia: **A violência contra a mulher numa visão histórica e psicanalítica**. V.14, nº 14, p.167-178, novembro 2016.

MOURA, Marco. **O Discurso do Ódio em Redes Sociais**. Editora: Lura Editorial, 2016.

SIKORA, Rogério Moraes; ANGELIN, Rosangela. **Relações de gênero e dignidade da pessoa humana no Estado Democrático de Direito: encontros e desencontros na promoção da equidade de gênero**. Revista Direitos Culturais, Santo Ângelo, v.5, n.9, p. 49-66, jul./dez.2010.

TAVERNARI, Mariana. **Narrativas em Rede: Articulações discursivas e processos de agenciamento nas mídias digitais**. In II Jornada Discente PPGMPA / USP, 14 de outubro de 2011. São Paulo, USP, 2011.

TEODORO, Deborah Cunha. **Discurso de ódio relacionado a gênero: possibilidades de ações midiáticas para a promoção de uma cultura de paz**. In XIV Congresso Brasileiro Científico de Comunicação Organizacional e de Relações Públicas - Bauru/SP, 2020.

TRIBUNAL SUPERIOR ELEITORAL. **Quantitativo E Situação Das Candidaturas**. Brasília, 2023. Disponível em: <https://sig.tse.jus.br/ords/dwapr/seai/r/sig-candidaturas/painel-perfil-candidato?session=13479263179645>

Câmara Legislativa Federal. **Violência Política de Gênero, a Maior Vítima é a democracia**. Brasília, 2022. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/a-camara/estruturaadm/secretarias/secretaria-da-mulher/violencia-politica-de-genero-a-maior-vitima-e-a-democracia>.



OS FIOS DA MEMÓRIA, DE ADRIANA LISBOA: ESCRITA FEMININA DE RUPTURAS

Débora Lopes dos SANTOS (UESPI)¹
Algemira de Macedo MENDES (UESPI)²

RESUMO: Este artigo pretende refletir sobre as narrativas de memória a partir do romance “Os fios da memória”, escrito pela brasileira Adriana Lisboa e publicado em 1999 pela editora Rocco. Ambientada na cidade do Rio de Janeiro a história memorialística de Beatriz acerca dos seus antepassados inicia ao encontrar uns diários antigos. Assim, decide juntar as histórias de família dos seus antepassados e do seu momento presente, na busca por reescrever uma nova história, em que ela se reencontra e se reconstrói. A produção histórica e literária brasileira era dominada pelo discurso masculino, todavia, no século XX o conceito de literatura se amplia e engloba textos que tinham restrições como os memorialísticos, autobiográficos e os escritos por mulheres, surgindo assim, um interesse por conhecer a silenciada história da escrita de autoria feminina, uma escrita que resgata a história da mulher e a condição de sujeito crítico e investigativo. O romance “Os fios da memória” traz a representação da memória com enredos de retorno às origens como forma de entendimento do passado e resignificação do presente. Este artigo é de natureza qualitativa, a fonte de dados é bibliográfica. Para construção apoiamos-nos nas proposições tecidas por Butler (2003); Dalcastagnè (2012); Lisboa (1999); e Soares (2019).

Palavras-chaves: Memória. Família. Identidade. Literatura de autoria feminina. Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT: This article intends to reflect on the narratives of memory from the novel “The threads of memory”, written by the Brazilian Adriana Lisboa and published in 1999 by Rocco. Set in the city of Rio de Janeiro, Beatriz's memorialistic story about her ancestors begins when she finds some old diaries. Thus, she decides to join the family histories of her ancestors and her present moment, in the quest to rewrite

¹ Graduada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Português – PPGL da Universidade Estadual do Piauí. Projeto: Mulher egra e pertencimento identitário em *As alegrias da maternidade*, de Buchi Emecheta. E-mail: deboraldossantos@aluno.uespi.br

² Prof.ª. Dra. do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL da Universidade Estadual do Piauí. E-mail: algemiramacedo@cchl.uespi.br

a new story, in which she finds herself and rebuilds herself. Brazilian historical and literary production was dominated by male discourse, however, in the 20th century, the concept of literature expanded and encompassed texts that had restrictions such as memoirs, autobiography and those written by women, thus arising an interest in knowing the silenced history of female authorship writing, a writing that rescues the history of women and the condition of critical and investigative subject. The novel "The threads of memory" brings the representation of memory with plots of return to origins as a way of understanding the past and reframing the present. This article is qualitative in nature, the data source is bibliographical. For construction we relied on propositions woven by Butler (2003); Dalcastagnè (2012); Lisbon (1999); and Soares (2019).

Keywords: Memory. Family. Identity. female authored literature. Contemporary Brazilian Literature.

INTRODUÇÃO

A produção histórica e literária da mulher por um bom tempo acontecia de maneira silenciosa já que a escrita e o saber eram meios usados para manter a ordem social. Assim, para fazer parte da cena histórica elas usaram estratégias de sobrevivência dentro do lar, com isso, a memória do privado coube à mulher e o diário era um meio utilizado para registrar o cotidiano, a vida, os sonhos, os interesses, as atividades e a transmissão das histórias de famílias.

Desse modo, no final do século XX o conceito de literatura se amplia e engloba textos que tinham restrições como é o caso dos memorialísticos, autobiográficos e os escritos por mulheres, surgindo assim, um interesse por conhecer a silenciada história da escrita feminina, a partir disso, arquivos íntimos tornaram-se objeto de atenção.

Assim, a literatura de autoria feminina aumenta e os textos memorialísticos ganham espaço e visibilidade. A mulher amplia suas realizações desconstruindo a representação cristalizada e caricaturada pelo patriarcado de imagens e clichês distorcidos para uma mulher que hoje impõe sua voz e constrói sua história. Nesse sentido, a escrita feminina é uma escrita que marca a experiência de ser mulher em sociedade.

Nesse interim, intentamos analisar a obra, "*Os fios da memória*", da escritora brasileira Adriana Lisboa. A obra em questão recorre a memória para construção do sujeito, abordando o aspecto psicológico dos personagens, tendo como espaço a cidade do Rio de Janeiro do século XIX período colonial até o século XX. A personagem principal e narradora é Beatriz uma jovem que mora na cidade do Rio de Janeiro mais precisamente na Rua Domingos Brasil no bairro do Cosme Velho, uma estreita rua sem saída.

Beatriz ganha de herança a casa dos tios Heloisa e Christian e lá encontra em pastas envelhecidas os diários que foram escritos por um ascendente. E assim, a partir da leitura dos diários, as ideias e sentimentos vão se misturando e Beatriz decide recontar a história dos seus antepassados, a história do país Brasil, a história da sua família e assim entender seus referenciais fruto da miscigenação, a partir da memória ligada a genealogia e a multiplicidade identitária.

ADRIANA LISBOA E A CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA

A escrita da mulher no Brasil era discriminada. A princípio elas iniciam de maneira silenciosa reproduzindo a escrita masculina por não terem sido incluídas na cultura letrada e com isso, seus escritos se relacionavam mais com o ambiente doméstico. Mas, para desconstruir esse conceito de inferioridade e trazer a condição de sujeito investigativo, lutas e movimentos foram travados no intuito de romper com o conservadorismo e assim, surge no cerne da sociedade uma mulher de autonomia que vem reafirmando seu valor e seu lugar na literatura de autoria feminina, surge também a crítica feminista considerando que a experiência da mulher como escritora e leitora é diferente da masculina, abrindo assim, novos horizontes de perspectiva para a literatura de autoria feminina no Brasil, momento em que a mulher passa a escrever de maneira livre, sem medo de sua escrita ser negada e recusada. Nessa discussão Dalcastagnè (2012, p. 19) afirma

No Brasil, hoje, é possível acompanhar o surgimento de uma nova geração de escritoras. Mulheres, em geral na faixa dos trinta, que estrearam em livro nos últimos anos e que tentam, cada uma a seu modo, dar sua resposta, ou ao menos acrescentar outras perguntas, a esses dilemas.

Uma dessas escritoras da nova geração é Adriana Lisboa³ que inicia sua carreira com a obra *“Os fios da memória”*, um romance contemporâneo, e desde então ela vem se consolidando no campo literário brasileiro com grandes prêmios pelas suas obras literárias. A consolidação dessa literatura de autoria feminina é um avanço para a mulher no espaço intelectual como protagonista e narradora de suas próprias histórias, fortalecendo sua representatividade.

³ Adriana Lisboa Fábrega Gurevitz, nasceu no Rio de Janeiro em 1970, é romancista, contista, autora de histórias infantojuvenis, poeta e tradutora. É graduada em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Tem mestrado em literatura brasileira e doutorado em literatura comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente, dedica-se exclusivamente à literatura, tendo fixado residência em Austin (EUA).

Conforme Dalcastagnè (2012, p. 8) “são essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão. Essas vozes que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário”.

Desse modo, as obras da escritora trazem representações diversificadas, são narrativas memorialísticas, históricas, reflexivas, melancólicas, questões migratórias dentre outras. Tal pluralidade marca a sua presença e permanência no cenário da literatura brasileira contemporânea, que apresenta um contexto que se mostra heterogêneo, isto é, aberto as mudanças que surgem a todo momento no cenário literário. Sobre isso Bruno (2019, p. 9) traz, “O entusiasmo em relação à obra de Adriana Lisboa é evidente. O primeiro traço destacado é seu cosmopolitismo. Adriana Lisboa é apresentada como cidadã do mundo, adaptada a diversas culturas.”

Logo, Adriana Lisboa tem obras traduzidas para diversos idiomas, ela circula entre o público adulto, jovem e infantil, além de poemas, poesias e contos; mesmo procurando manter uma vida fora dos holofotes, suas obras são apreciadas pela crítica e pelo público leitor, e, ela hoje é uma figura pública, ainda mais depois de suas obras terem sido premiadas trazendo repercussão nacional e internacional. Portanto, ela vem consolidando sua carreira de escritora, ganhando mais espaço e atenção de estudiosos e críticos literários, o que contribui para a divulgação e expansão de suas obras lhe conferindo o status de escritora profissional. A respeito dessa discussão Bruno (2019, p. 10) expõe que,

No livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Erik Schollhammer realiza uma reflexão sobre a obra de Adriana Lisboa, apontando o sucesso da escritora e sua obra: “Uma outra voz, muito diferente, mas que também coloca no centro de sua criatividade o diálogo com a literatura, pertence a Adriana Lisboa”

O escritor contemporâneo precisa seguir todos os avanços e mudanças para cada vez mais se adequar ao público, pois o processo de escrita não é uma atividade neutra, essa escrita não é elaborada de qualquer jeito e a recepção de uma obra, isto é, a opinião pública é importante para um parecer crítico das obras literárias. Sobre isso Dalcastagnè (2012, p. 4) enaltece, “Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala” E para completar a discussão Bruno (2019, p. 5) afirma:

Levando em consideração a trajetória de Adriana Lisboa no campo literário, podemos definir sua produção como pertencente ao campo erudito, uma vez que as instâncias legitimadoras que acompanham essa trajetória são formadas por um público específico, em boa parte por integrantes das universidades e intelectuais da esfera cultural, indivíduos que constituem o sistema de produção e circulação do campo erudito.

Desse modo, convém ressaltar que a mulher sempre se fez presente na literatura como personagem. Mesmo não tendo espaço para desenvolver a escrita, estava sempre presente em papel de destaque nas obras escritas pelos homens, porém não possuíam voz própria e eram representadas como frágeis, submissas e passivas, isto é, nada independentes, como traz Butler (2011) a mulher não foi apenas representada, mas mal representada na literatura. Mas, com o passar dos tempos a condição da mulher no Brasil e sua possibilidade de ser escritora foi sendo reavaliada, e a mulher de personagem passa a ser protagonista, contudo, na literatura brasileira contemporânea a mulher ainda encontra alguns entraves, isso porque todo espaço tem disputa e como afirma Dalcastagnè (2012, p. 19) “As novas escritoras, e elas são muitas, ainda lutam por um teto seu. Mas se debatem também com os problemas do escrever ficção no feminino”. Todavia, apesar dos entraves a mulher se mantém firme no propósito de escrever e de agradar o leitor. Para complementar essa discussão Dalcastagnè (2012, p. 8) esclarece ainda

No romance brasileiro contemporâneo as autoras se mostram mais receptivas à complexidade da condição feminina, que é, sempre, plural. Se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, na medida em que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, por outro lado a vivência feminina não é uma. Daí o descompasso, especialmente presente nas obras masculinas, entre a posição e o espaço que as mulheres vêm conquistando na sociedade brasileira e a sua representação literária.

Assim, a literatura de autoria feminina surge a princípio com uma escrita de representação intimista, confessional e permeada de características inerentes a condição feminina e mesmo com os embates de preconceito e resistência social daqueles que ainda consideram a mulher um sujeito inferior ao homem, a escrita da mulher se redefine a cada dia e elas representam sua própria história sem medo de opressões e agressões. Nessa discussão Dalcastagnè (2012, p. 19) assevera

O que quer que venha a constituir a “escrita feminina” será algo conquistado ao longo do próprio processo de busca. Por isso mesmo, as obras dessas jovens autoras merecem um olhar mais atento de quem passa correndo pelas estantes de lançamentos das livrarias

Posto isso, no romance “*Os fios da memória*”, Adriana Lisboa traz a representação de temas que abordam o meio social como: a história, a identidade e as memórias de família, que são narradas por Beatriz a personagem principal. No romance Lisboa constrói um metatexto ao escrever uma obra dentro de outra obra. Além de utilizar da intertextualidade ao fazer referência a poetas e escritores da literatura brasileira como: João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade etc. Vejamos na seguinte passagem “Da vida iremos/ Tranquilos, tendo/ Nem o remorso de ter vivido”, Lisboa (1999, p. 189) um verso de Fernando Pessoa. E no trecho seguinte “O primeiro Orlando está em minha estante de livros dedicada à literatura estrangeira. [...] o segundo é título de um capítulo somente” (LISBOA, 1999, p. 16) uma referência a escritora Virginia Woof. Sobre isso, Bruno (2019, p. 12) traz

O constante diálogo da autora com o universo literário não ocorre por acaso, e suas referências não estão incluídas no texto de forma aleatória. Como em outras obras contemporâneas, esses referenciais constituem um adendo comunicativo, proporcionando uma comunicação maior entre o leitor e o texto.

Na narrativa Beatriz sente a necessidade de contar, escrever a versão da sua própria história e a dos seus antepassados, isto é, a obra baseia-se em uma personagem que escreve um livro dentro de outro, e nesse percurso Lisboa usa da introversão, pois a personagem escreve para encontrar a sua identidade, se entender enquanto ser no mundo, quer dizer, é um exame de consciência a partir das memórias de seus antepassados e para isso traz a ideia de estar redigindo e registrando o que narra. Na seguinte passagem isso fica evidente “Assim escrevo estas páginas; assim, digamos, *sou* estas páginas” Lisboa (1999, p. 16). Para complementar a discussão Dalcastagnè (2012, p. 80) afirma,

[...] não é de se estranhar que esbarremos, vez ou outra, em personagens que, para confirmar sua existência, precisam ‘organizar um passado’ [...]; mesmo sabendo que o romance moderno celebra a descontinuidade, a imprevisibilidade e o despropósito do real.

A memória é o elo que possibilita uma volta ao passado, com novas ressignificações, e nesse romance Lisboa traz uma narrativa que propõe reelaborar uma compreensão da trajetória de vida da narradora, isto é, a protagonista vai construir sua subjetividade e seu processo identitário a partir da elaboração de uma narrativa em que a memória é o local de afirmação do ser, onde se encontram as causas da vida presente. As memórias de família é o enfoque principal

do romance, que de início traz a árvore genealógica da família Brasil um recurso que vai apontar que toda família tem sua história e ficou para Beatriz contar a história da sua desde os seus antepassados, conforme o seguinte trecho “Decidi escrever para relatar a história singular de todos esses seres tumultuosos que antecederam ou preferiram decretar-se meus contemporâneos e que posso abarcar sob um epíteto não muito elucidativo: a família” (LISBOA, 1999, p. 18).

Na narrativa a protagonista recebe de herança uma casa e se encanta com a biblioteca, indicando a ligação entre o trabalho artístico e as condições sociais e materiais, parafraseando a citação da escritora Virgínia Woolf de que a mulher precisa de um teto todo seu. Nesse espaço Beatriz mergulha nos diários que encontra, iniciando assim, o processo de escrita da sua história e dos seus ascendentes, como mostra o trecho a seguir

Em minhas mãos, está o primeiro volume dos diários, intitulado *Acerca dos antepassados*. Nunca escrevi diários, estes chegaram-me às mãos por vontade própria. E, revelaram-me a história que por sua vez vos revelo agora. Não tenho a intenção de ser fiel, assim como não me questiono jamais sobre a fidelidade dos dois autores destes diários. (LISBOA, 1999, p. 46).

A protagonista é movida pela memória e pelo sentimentalismo a ir de encontro com o passado e outras memórias de família. Na narrativa Beatriz sofre duas perdas significativas a morte de sua confidente e tia Heloisa e o suicídio da prima Mariana fatos que vão deixa-la mais reflexiva e pensativa sobre a vida como mostra o seguinte trecho “foi a última vez que pus os pés fora de casa” (LISBOA, 1999, p. 202). Assim, a partir da leitura dos diários ela começa a entender quem é ela, qual seu lugar no mundo, ela se reconstrói e vai de encontro a sua identidade, entendendo seu universo familiar e a construção do país Brasil desde a colonização, retomando pontualmente o período de escravidão, assim como outros momentos históricos e políticos do Brasil. Sobre essa discussão Lisboa (1999, p. 20) afirma, “Acredito que comecei efetivamente a existir quando uma negra natural de Angola foi metida, junto com outros trezentos cativos, dentro do navio *Arsênia*, no ano de 1828”. Com relação a essa narrativa de fatos históricos, família e memórias Soares (2019, p. 47) argumenta

o romance incorpora em seu processo narrativo a busca pela anterioridade e/ou ancestralidade do narrador e/ou protagonista, permitindo com isso que acontecimentos do passado possam emergir na produção escrita, ao mesmo tempo em que revela informações peculiares a respeito do grupo familiar e, automaticamente, do narrador.

Segundo Halbwachs (2006), a memória divide-se em individual e coletiva, sendo a primeira aquele testemunho sobre o que viu e viveu e que fica como lembrança e a segunda é sobre o que não viu, não viveu, mas que foi vista com base no olhar e nas recordações dos outros. Na narrativa está presente as duas memórias. A individual em que Beatriz revisita e rememora as lembranças de infância com a família que estão entrançadas com a história brasileira e, a memória coletiva a partir dos diários que faz a protagonista viajar no tempo e conhecer aspectos históricos de épocas passadas, histórias de família que contribuíram para ela se encontrar enquanto ser no mundo, isto é, são aspectos essenciais para a postura contemporânea do indivíduo. Nessa discussão Soares (2019, p. 44) traz

As narrativas contemporâneas cujo enredo se estrutura a partir da memória dos personagens que integram o cenário cultural e social, englobam em sua produção a presença de romances que incorporam em seu processo narrativo a busca pela anterioridade/ancestralidade do narrador e/ou protagonista, permitindo que acontecimentos do passado possam emergir na produção escrita, ao mesmo tempo em que revelam informações peculiares a respeito do grupo familiar e, automaticamente, do narrador.

Assim, a narradora antes de entrar de fato na memória coletiva dos seus antepassados decide rememorar um passado mais recente, das lembranças de sua memória individual, seus momentos de infância e adolescência e sua relação com seus primos(as) e tias, ali naquela rua sem saída, num contexto de disputa, preconceitos e críticas em que os primos sempre questionavam a decisão de Beatriz em querer viver em meio aos livros, escrevendo poemas, sem muitas ambições, na seguinte passagem isso fica nítido, “E, então, Beatriz, os seus planos? Afinal, todos estranhamos o fato de você nunca ter demonstrado grandes interesses.” Lisboa (1999, p. 65). O desdobramento das lembranças é a totalidade do que o ser humano vive, ou seja, é tudo o que ele é e que lhe envolve, é a integridade do presente que aparecerá como percepção e lembrança, essa volta ao passado é uma tentativa de a protagonista entender e encontrar explicações para os problemas que permeiam a memória familiar e a sua trajetória de vida. Nessa discussão Soares (2019, p. 52) elenca

a recuperação da memória está diretamente relacionada ao romance de filiação, em que se observa a preocupação com a anterioridade e a ancestralidade enquanto categorias temáticas, utilizando-se para tanto dos restos, resíduos, traços negligenciados ou esquecidos. Por essa razão, falar dos pais, avós, bisavós ou ancestrais da origem familiar funciona, para o narrador, como uma espécie de subterfúgio a uma narrativa de si mesmo e da tradição parental herdada.

A personagem Beatriz tem uma forte ligação com os livros e a escrita, mas não pretende ser uma escritora conforme consta no seguinte trecho “Não obstante, não sou uma escritora. Renuncio a classificações” (LISBOA, 1999, p. 108). Mas não deixa de trazer para discussão uma protagonista que dialoga sobre a produção literária, porque a indagação dos familiares não deixa de ser um preconceito acerca da profissão de escritor. O Brasil é um país que não consome muitos livros, com isso a média de leitura é bem abaixo das expectativas, decorrência da falta de investimentos em escolas, bibliotecas e professores, isto é, vivemos em um país capitalista em que o cenário é de competitividade, falta de tempo, imediatismo, aceleração, desemprego e outros pontos. Assim, seguir a carreira de escritor demanda tempo, dedicação e recursos financeiros, é um caminho permeado de obstáculos além de preconceitos por não ser uma profissão regulamentada, e ser vista apenas como passatempo, citando também que os rendimentos dessa atividade são postos em questionamento e para a mulher é mais complexo visto todo seu percurso de lutas e movimentos para alcançar uma literatura de autoria feminina que ainda enfrenta obstáculos. Sobre isso Dalcastagnè (2012, p. 13) traz

Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar.

Assim, podemos ponderar que a configuração ocupada pelo escritor no campo literário vai depender da sua produção e da sua movimentação dentro desse cenário. E na narrativa Adriana Lisboa traz essa representação nos seus escritos como uma forma de chamar o leitor e a crítica para a discussão além de enaltecer a partir das suas obras que a criação artística precisa de mais espaço, reconhecimento e respeito. E no seguinte trecho Lisboa (1999, p. 18) afirma

Minha família desenvolveu de forma tão brilhante o sucesso, as ambições, o renome, o ser-alguém-no-mundo, as emoções hiperbólicas, as grandes viagens e os grandes acontecimentos, que imaginei sobrar-me como única contribuição original o tranquilo contrapeso do nada. Em suma, fiz-me completamente inútil aos olhos do mundo.

A partir da construção da personagem principal a escritora Adriana Lisboa mostra a atuação importante que a protagonista tem ao escrever para contar a história da família, isto é, para enaltecer que existe toda uma forma de construir um texto, momento em que o autor vai

representar a fala de vários outros, de um povo, de uma cultura, até mesmo os silenciamentos de grupos sociais. Sobre essa discussão acerca da construção e produção literária Dalcastagnè (2012, p. 15) traz

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes.

A literatura de autoria feminina que esteve no silenciamento por tempos, hoje aborda temáticas que contam a sua própria história e a de seus antepassados possibilitando o entendimento de práticas opressivas, estigmatizantes e de desclassificação, são representações que envolvem novos olhares e problematizações interpretativas que estão desvinculadas do androcentrismo.

Esta literatura é um avanço para a mulher no espaço intelectual atual, pois a apresenta como protagonista e narradora de suas próprias histórias, fortalecendo, assim, sua representatividade e demonstrando que a literatura de autoria feminina não é algo externo à literatura brasileira, pois sua significação traz um olhar direcionado àquelas que, comumente, estiveram no silenciamento e, hoje, ocupam o cenário literário nacional. Acerca dessa discussão Dalcastagnè (2007, p. 130) elenca

as mulheres constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero

Isto é, são narrativas permeadas de personagens múltiplos e abordagens diversas como elenca Dalcastagnè (2012) na literatura contemporânea, o romance celebra o inconcluso, o fragmentado, o ambíguo; e as narrativas de memória seguem esse curso por trazerem relatos em que não existe linearidade e cronologia dos fatos, são tramas de reescritura e descoberta das novas formas de viver e conviver em sociedade, com protagonistas que narram sua própria história na busca da identidade. Assim, a literatura de autoria feminina funciona como um

protesto que proporciona ao leitor enxergar e refletir sobre diversas questões que permeiam problemas sociais, realidade externa e a dimensão pessoal e íntima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura brasileira contemporânea reúne produções marcadas por uma multiplicidade de tendências apresentando obras ficcionais e discursivas como componentes que partem da história, da dimensão política e das contradições sociais acompanhando todo processo de mudança da sociedade que está em constante transformação. Desse modo, buscamos refletir acerca da literatura de autoria feminina um espaço em que a mulher a partir de seus escritos imprime um novo olhar sobre a questão feminina, buscando discutir sobre os interesses e entendimentos das mulheres, seja no âmbito social, político, cultural, econômico, educacional, levando-as ao patamar de agentes históricos. Hoje a mulher figura a página de escritores e busca representar traços humanos essenciais as lutas das mulheres, suas conquistas e ganhos.

Assim, este artigo buscou analisar a obra *“os fios da memória”* um romance contemporâneo escrito pela brasileira Adriana Lisboa, portanto uma literatura de autoria feminina. Adriana Lisboa está em ascensão da sua carreira, e em constante produção literária. Em suas obras ela sempre traz a mulher como protagonista e busca representar em suas narrativas a construção da identidade do sujeito contemporâneo a partir da memória, da utilização da intertextualidade, da forte ligação com o exercício da escrita, além de explorar a singularidade das emoções e sentimentos, não esquecendo dos aspectos sociais e políticos que permeiam seus escritos.

O romance *“os fios da memória”* traz a representação da memória com enredos de retorno às origens como forma de entendimento do passado e ressignificação do presente, em uma narrativa na qual a protagonista / narradora se sente parte do cenário em que as transformações constroem o momento atual de sua existência reunindo a subjetividade, a memória familiar em uma ligação com a ancestralidade e a construção identitária, na busca por entender a sua existência ao revisitar o passado a partir da memória coletiva dos diários e assim, compreender sua origem e se autoconhecer enquanto pessoa.

A literatura que elenca o processo de construção da memória possibilita que o passado seja ligado ao presente ao trazer transformações acerca da complexidade humana, suas

dimensões afetivas e existenciais, na busca por entender a realidade e se realimentar do que ela produz de uma maneira ficcional. Com essa narrativa Adriana Lisboa enlaça a singularidade, o presente, e a identidade em um processo de constante transformação. É uma escrita que funciona como elo das histórias que vão se desenrolando a partir da voz da narradora, intercalado com os acontecimentos que irão redefinir o passado, sob a presença do presente, com expectativas futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUNO, Neila Brasil. **Profissão Escritor: A trajetória literária de Adriana Lisboa**. 2019. 157 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2003.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo – SP, Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes femininas na novíssima narrativa brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 11. Brasília, janeiro/ fevereiro de 2012, pp. 19-26.

LISBOA, Adriana. **Os fios da memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 2006.

SOARES, Tanira Rodrigues. **Tessituras da memória: lembrar, narrar e ressignificar**. 2019. 203 f. Tese (Doutorado Memória Social e Bens Culturais) – Universidade La Salle, Canoas, 2019.



PARECIA UMA FADA ILUMINADA: A CENSURA SOBRE A ESCRITA SUBVERSIVA DE LITERATAS BRASILEIRAS¹

Paula Lais Pombo de **MORAIS** (Universidade Federal de Goiás)¹

RESUMO: Virgínia Woolf (2020) é cirúrgica ao tratar das desigualdades de gênero na ficção. A autora londrina destaca como o apagamento da escrita feminina é um processo histórico e cultural, uma vez que as mulheres foram destinadas – por homens - ao lar. Assim, Woolf aponta que, quando a literatura feminina surge nas estantes, sofre indiferença pela sociedade patriarcal (e repressão), principalmente obras com temas considerados tabus. Por isso, este trabalho tem o objetivo de discutir sobre três escritoras que foram consideradas subversivas em decorrência das temáticas tratadas em suas narrativas, comumente intituladas de transgressoras: Patrícia Rehder Galvão (Pagu), Márcia Denser e Adelaide Carraro. Pagu publica Parque Industrial em 1932 e questiona as problemáticas imbricadas ao proletariado – além de outras questões sociais; Márcia Denser, na obra Diana caçadora (1986), escandalizou ao trazer discursos que afastam mulheres da ideia de sexualidade ativa; Adelaide Carraro, em Eu e o governador (1963), mescla ficção e realidade, tendo sua literatura classificada pornográfica pelo sistema literário censório no século XX. Nesse sentido, pretendemos debater sobre o silenciamento no qual essas literatas estiveram submetidas. Para alcançarmos nossos objetivos, valemo-nos dos conceitos teórico-críticos de Carlos Magno Gomes (2021), Cristina Ferreira-Pinto Bailey (2004), Guacira Lopes Louro (2004), Luiz Ruffato (2007), Rodolfo Rorato Londero (2016), Tânia Navarro-Swain (2004), Virgínia Woolf (2020), dentre outros, que nos possibilitaram uma compreensão mais aguçada acerca das nuances da literatura lésbica brasileira.

Palavras-chaves: Literatura feminina; escritoras subversivas; literatas brasileiras.

ABSTRACT: Virgínia Woolf (2020) is surgical in dealing with gender inequalities in fiction. The London-based author highlights how the erasure of female writing is a historical and cultural process, since women

¹ Este trabalho é parte da dissertação de mestrado em Estudos Literários e Ensino de Literatura da Universidade Federal de Goiás.

¹ Mestranda em Estudos Literários e Ensino de Literatura pela Universidade Federal de Goiás. E-mail: prof.paulapombo@gmail.com.

were assigned – by men – to the home. Thus, Woolf points out that, when female literature appears on the shelves, it suffers indifference from the patriarchal society (and repression), especially works with themes considered taboo. Therefore, this work aims to discuss three writers who were considered subversive due to the themes addressed in their narratives, commonly called transgressors: Patrícia Rehder Galvão (Pagu), Márcia Denser and Adelaide Carraro. Pagu publishes *Parque Industrial* in 1932 and questions the problems involved with the proletariat – in addition to other social issues; Márcia Denser, in the book *Diana Cazadora* (1986), scandalized by bringing discourses that distance women from the idea of active sexuality; Adelaide Carraro, in *Eu e o Governador* (1963), mixes fiction and reality, having her literature classified as pornographic by the literary censorship system in the 20th century. In this sense, we intend to discuss the silencing in which these literati were subjected. To achieve our goals, we make use of the theoretical-critical concepts of Carlos Magno Gomes (2021), Cristina Ferreira-Pinto Bailey (2004), Guacira Lopes Louro (2004), Luiz Ruffato (2007), Rodolfo Rorato Londero (2016), Tânia Navarro-Swain (2004), Virginia Woolf (2020), among others, who enabled us to have a sharper understanding of the nuances of Brazilian lesbian literature.

Keywords: Women's Literature; subversive female writers; Brazilian literati.

Considerações iniciais

O que era surpreendentemente difícil de explicar era o fato de que o sexo – feminino, na verdade – também atrai ensaístas lisonjeiros, romancistas de mãos ágeis, homens jovens com seus diplomas de mestrados, homens com nenhum diploma, homens com nenhuma qualificação aparente exceto não serem mulheres. (WOOLF, 2020, p. 37).

Que os homens tiveram acesso à educação formal precedentemente às mulheres, já sabemos. Sabemos também que, no que concerne à literatura, o sexo masculino foi responsável por “inaugurar” escritas em prosa e poesia, e por distanciar as mulheres da produção dessa arte tão desejada. Virginia Woolf (2020) observa que muito antes de mulheres escreverem sobre si, os homens já “tomavam essa liberdade”. Ela questiona: “Vocês têm noção de quantos livros são escritos sobre mulheres no período de um ano? Têm ideia de quantos são escritos por homens?” (WOOLF, 2020, p. 36).

A autora faz essas indagações com o objetivo de ilustrar o interesse dos homens pelo sexo oposto e o impedimento posto às mulheres na literatura. Assim, mulher e ficção foi um laço que só pode acontecer perante muita resistência, uma vez que a escrita feminina assusta. E é por meio desse “susto” que desejamos falar sobre (algumas) escritoras que foram consideradas subversivas e/ou transgressoras em decorrência de suas obras.

Deste modo, nos propomos a discutir sobre três autoras intituladas como subversivas tanto pela sociedade como pelo sistema literário brasileiro, tendo em vista que suas narrativas tratavam de temas tabus e incômodos para a sociedade patriarcal. Assim, em momentos

históricos diferentes, podemos afirmar que Patricia Rehder Galvão (Pagu), Márcia Denser e Adelaide Carraro sofreram silenciamento por trazerem à tona temáticas relacionadas a gênero, sexualidade, classe social, entre outros.

A censura sobre a escrita subversiva de literatas brasileiras

Nesse contexto, quero ressaltar, inicialmente, uma das mulheres que, inseridas no período modernista, transforma sua escrita numa potência de engajamento e de luta pela classe trabalhadora, a qual atende pelo nome de Patricia Rehder Galvão, mas que recebeu o apelido de Pagu.

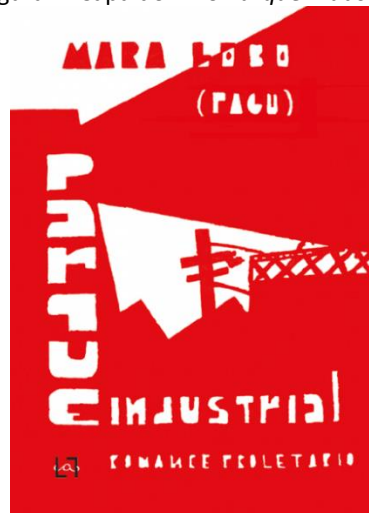
Figura 1: Foto de Pagu



Fonte: Site Cultura em movimento²

Pagu publica *Parque Industrial* em 1932, quando, segundo Moretti e Matias (2021), ainda simpatizava com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Nesta narrativa, Pagu vai questionar, através de suas personagens, as problemáticas imbricadas ao proletariado, além de discutir, com maestria, questões de raça e gênero, cujo debate é considerado subversivo, porque, afinal, como desvirtuar a mulher das funções que a sociedade aponta como naturalmente femininas? Essas desconstruções promovidas por Pagu se aliam ao que Foucault (1979, p. 229) questiona: “como se explica que, em uma sociedade como a nossa, a sexualidade não seja somente aquilo que permita a reprodução da espécie, da família, dos indivíduos?”. Abaixo, podemos ver a capa do livro:

² Fonte da imagem: Site Infoescola. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/pagu/>. Acesso em: 26 de julho de 2022.

Figura 2: Capa do livro *Parque Industrial*

Fonte: Site Livraria Vermelha³

Para Francielie Moretti e Felipe dos Santos Matias,

Na obra, Pagu contesta, por exemplo, a moral sexual imposta. Assim, o potencial subversivo de sua escrita está expresso não somente nas discussões acerca da luta de classes, que caracterizam o embate entre a classe dominante e o proletariado, mas também no recorte de gênero e raça proposto pela escritora. Com isso, a situação da mulher e as múltiplas violências sofridas aparecem de modo recorrente na obra, o que pode ter contribuído para que o livro não fosse objeto festejado no partido comunista. No período em que escreveu o texto literário, ela tinha convicção quanto à importância dos ideais comunistas. Entretanto, Pagu não se sujeita à escrita obediente aos preceitos do partido, a subversão presente em sua escrita é um reflexo de sua postura perante o mundo. Discutir pautas que problematizassem a condição da mulher na sociedade capitalista não era algo que o partido comunista priorizasse, ou mesmo, considerasse importante. Pagu faz isso e, de forma escancarada, revela as opressões sofridas pelas mulheres, principalmente em relação às mais pobres. (MORETTI e MATIAS, 2021, p. 212).

Desta maneira, Moretti e Matias (2021) observam que além de criticar a classe dominante, Pagu também fez críticas ao feminismo burguês, tendo em vista que, quando o voto feminino foi aprovado no Brasil, no século XX, esse direito não alcançava mulheres analfabetas, as quais pertenciam à classe trabalhadora. Logo, a autora considerava “esse feminismo” hipócrita. E, por isso, escreveu, com ironia, sobre o feminismo burguês paulista em *Parque industrial*: “- Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalham. Os pais já deixam as filhas serem professoras”. (GALVÃO, 2006, p. 77 apud MORETTI e MATIAS, 2021, p. 220). Em decorrência de seu posicionamento político, que transbordava em

³ Disponível em: <https://livrariavermelhapc.loja2.com.br/9122232-Parque-Industrial-Pagu-Mara-Lobo>. Acesso em 26 de julho de 2022.

sua escrita, Pagu chegou a ser presa várias vezes; algumas, por ser taxada como subversiva (ROCHA e LANA, 2018).

Figura 3: Parecer sobre prisão de Pagu



Fonte: Arquivo nacional⁴

Everardo Rocha e Lígia Lana (2018) afirmam que algumas das justificativas para o encarceramento de Pagu estavam em alegar que a literatura de Patrícia Galvão deveria ser vigiada, pois eram leituras que perturbavam a ordem pública. Tais argumentos, penso eu, só reforçam o medo que a sociedade patriarcal tem de mulheres que “ameaçam” a relação de poder do homem sobre a mulher, remetendo ao que Butler (2003) fala sobre como a binaridade interfere na conjuntura social, pois o “ser homem” ou “ser mulher” vai determinar certos papéis que implicam na subordinação do sexo feminino ao sexo masculino.

Outra autora brasileira que “quebra as regras” por meio de sua escrita é Márcia Denser. A escritora paulista difere de Pagu ao trazer narrativas ficcionais eróticas, na década de 1980, as quais chocam a sociedade. Vale destacar que além de escrever histórias picantes, Denser é jornalista, graduada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 1974 (ALBUQUERQUE, 2015). Para além disso, de acordo com Daiane Alves da Silva (2013), Márcia Denser é editora, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC- SP, e publicou seu primeiro livro em 1976 – *Tango Fantasma*. Após essa publicação, Denser lançou mais 8 livros com temática erótica. Para Albuquerque (2015), devido o teor de suas narrativas, no que se refere à crítica literária, Márcia Denser foi “jogada” numa espécie de limbo, visto que muitos intelectuais desconsideravam que ela era uma escritora profissional, isso em razão de sua temática transgressora. Entre as obras

⁴ Foto retirada da internet. Fonte: <http://querepublicaessa.an.gov.br/uma-supresa/282-pagu-no-tribunal-de-seguranca-nacional.html>. Acesso em 13 de julho de 2022.

mais emblemáticas de Denser, estão: *Muito prazer* (1982); *O prazer é todo meu* (1984) e *Diana caçadora* (1986).

Figura 4: Foto de Márcia Denser



Fonte: Site O Cafezinho⁵

Talvez, a obra *Diana caçadora* (1986) seja, entre as três citadas acima, a que mais chamou a atenção no que tange à ruptura de discursos que afastam mulheres da ideia de sexualidade ativa. Isto é, conforme Daiane Alves da Silva (2013), ainda no século XX, a sociedade era (e, infelizmente, continua sendo) regida por um discurso machista que reprime a sexualidade e o prazer feminino. O debate proposto por Silva (2013) dialoga com o que Heleieth Saffioti (1987), precisamente, afirma sobre os papéis atribuídos à mulher na sociedade patriarcal:

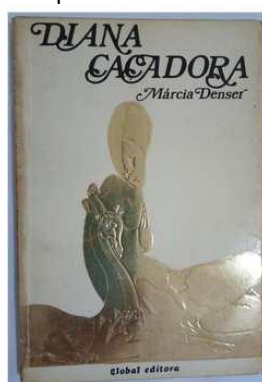
A socialização dos filhos, por exemplo, constitui tarefa tradicionalmente atribuída as mulheres. Mesmo quando a mulher desempenha uma função remunerada fora do lar, continua a ser responsabilizada pela tarefa de preparar as gerações mais jovens para a vida adulta. A sociedade permite a mulher que delegue esta função a outra pessoa da família ou a outrem expressamente assalariado para este fim. (SAFFIOTI, 1987, p. 8).

Isto é, para Saffioti (1987), a sociedade – ainda em tempos atuais – quer naturalizar a ideia de que a mulher deve estar voltada para os cuidados do lar. Esse pensamento ultrapassado, que aprisionou e aprisiona mulheres, desde as mais distintas épocas, se desfaz quando nos deparamos com a discussão de Beauvoir (1970), em *Segundo sexo*, quando afirma que a categoria mulher nada mais é do que uma construção cultural e política, pois o sexo feminino em nenhum aspecto é frágil, mas é ensinado a ser submisso em razão de discursos machistas.

⁵ Disponível em: <https://www.ocafezinho.com/2013/06/28/marcia-denser-milhoes-de-bobos-alegres-apoliticos-e-idiotizados/>. Acesso em 26 de julho de 2022.

Nesta perspectiva, retomando a obra de Denser (*Diana caçadora*), que é um compilado de contos, Silva (2013) aponta que a escritora, por meio de sua protagonista Diana Marini – a qual se desprende de práticas discursivas que limitam o sexo feminino – vivencia diferentes encontros sexuais, nos quais explora o erotismo e o prazer tanto dela quanto de seus parceiros. “Desse modo, a ficção de Denser articula-se entre erotismo e sexualidade para explorar a identidade feminina e também apontar os preconceitos culturais e sexuais presentes em uma sociedade falocêntrica” (SILVA, 2013, p. 58).

Figura 5: Capa do livro *Diana caçadora*



Fonte: site Mercado Livre⁶

A capa do livro já sugere o que Silva (2013) discorre em seu estudo: que a narrativa em questão está intrinsecamente ligada ao mito de Diana, uma deusa imaculada, pertencente à mitologia romana, a qual era protetora da natureza e uma poderosa caçadora⁷. No entanto, no caso de Denser, em *Diana caçadora*, o objetivo é promover justamente o oposto, ou seja, é apresentar Diana como uma mulher que explora seus desejos sexuais, personificando-a em uma figura erótica, sensual e livre de qualquer repressão à sua expressividade enquanto mulher. Vera Lúcia Teixeira Kauss e Roberta Oliveira Belchior (2013) asseveram que Denser se utiliza do erotismo feminino para transcender o aspecto sexual presente na narrativa. Segundo os autores, os contos de Denser trazem “o legado de mulheres que mergulham de cabeça nos seus mais

⁶ Imagem ilustrativa para a venda do livro *Diana Caçadora* no site Mercado Livre. Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-715356579-diana-cacadora-_JM. Acesso em 13 de julho de 2022.

⁷ Informações sobre o mito de Diana foram retiradas do site Pesquisa.com. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/imperioromano/deusa_diana.htm#:~:text=Na%20mitologia%20romana%2C%20Diana%20era,deusa%20Art%C3%AAs%20da%20mitologia%20grega. Acesso em 13 de julho de 2022.

profundos questionamentos, em busca de sua verdadeira voz e espaço no mundo” (KAUSS; BELCHIOR, 2013, p. 117). Denser também faz considerações acerca de sua personagem:

Sou escritora e a cidade é meu campo de ação, meu altar de sacrifícios, minha entidade mais secreta. E a mais pública. Desde tempos imemoriais, a cidade é um símbolo feminino, é mulher, então compreende-se porque as estátuas de deusas-mãe, como a Diana de Éfeso, ostentam coroas em formas de muros. Assim, minha personagem Diana Marini é uma representação de São Paulo. Na novela *Welcome to Diana* ela dá boas-vindas ao leitor (em inglês, posto ser cosmopolita), seu lema é seduzi-lo "para melhor devorá-lo! (DENSER, 2008, p. s/p., grifos da autora apud SILVA, 2013, p.64).

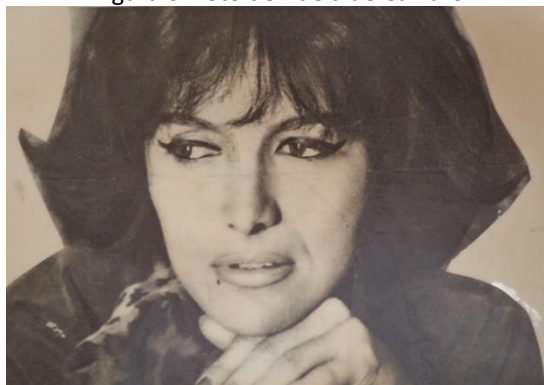
Silva (2013) alega que é no sentido de caçar a presa que Diana, de Denser, se assemelha à Diana da mitologia romana. E Diana como uma boa caçadora abocanha suas presas e as devora. No caso da protagonista de Denser, o ato de devorar é figurativo e está voltado para a sexualidade. Nesse sentido, o erotismo presente nos contos da autora é, conforme Kauss e Belchior (2013), alvo de críticas, sendo considerado pornográfico. Mas, veja, como bem denota George Bataille (1987), o erotismo é inerente ao ser humano, porém, ironicamente se constitui como um dos interditos sociais, porque falar de prazer sexual abertamente parece “o maior dos pecados”, pois nosso Estado apesar de, na lei, ser considerado laico, de acordo com Londero (2016), estamos presos a preceitos religiosos que regem a vida coletiva.

Nesse contexto, sabemos que a mulher trabalhar o erotismo na literatura é ainda mais transgressivo. Baseados em Foucault, Kauss e Belchior (2013) afirmam que a escrita de Denser chocou não somente pelo teor das narrativas, mas principalmente por mostrar a mulher exalando prazer sexual em relações ocasionais – aspecto que, até então, era atrelado à natureza masculina -, o que permite à mulher subverter o lugar atribuído a ela por tanto tempo. Assim, para Enedir da Silva dos Santos (2019, p.24), “seja pelo uso de vocábulos que, sarcasticamente, seriam inapropriados para uma moça bem-criada da sociedade paulistana. Seja pela postura de caçadora que se sabe dominadora ante sua presa”, a literatura de Márcia Denser foi provocativa e conseguiu estremecer discursos sociais, outrora, enrijecidos.

Partindo para um outro contexto, o qual envolve o sistema literário censório do século XX, outra importante escritora que assinou obras consideradas transgressoras foi Adelaide Carraro. A autora nasceu no interior de São Paulo, em 1920; ficou órfã ainda muito jovem e viveu na pobreza durante muito tempo. O cenário no qual se encontrava Carraro em sua juventude era, segundo Adriana Fraga Vieira e Janine Gomes Silva (2021), o da Revolução Constitucionalista. Deste modo, “o início de sua vida adulta, na segunda metade dos anos 1950, foi marcado não

apenas pela condição de ter sido asilada e ex-tuberculosa, mas também pela necessidade de um trabalho que lhe desse sobrevivência material” (VIEIRA, 2021, p. 60).

Figura 6: Foto de Adelaide Carraro



Fonte: Blog Fernando Machado⁸

Carraro, de acordo com Vieira e Silva (2021), conheceu Jânio Quadros, o então governador do Estado de São Paulo, na década de 1950, com quem teve um envolvimento; foi em razão desse romance que Adelaide Carraro conseguiu a possibilidade de se tornar escritora. Em suas narrativas, algumas de caráter autobiográfico, Carraro foi considerada pornográfica, como vemos no excerto abaixo:

Adelaide Carraro tornou-se escritora de profissão em 1963, sua obra é composta por 46 livros, dos quais 7 são autobiografias, 1 livro de cartas, 4 paradidáticos e 34 romances. Foi taxada de “escritora maldita” por produzir uma literatura erótica rotulada de pornográfica. 6º primeiro livro escrito em 1963, *Eu e o governador* tornou-se o seu best-seller, sendo o texto mais polêmico com ampla repercussão e sucesso de vendas com muitas reedições (VIEIRA e SILVA, 2021, p. 60).

Cabe ressaltarmos que o livro *Eu e o governador* é uma espécie de diário que mescla ficção e realidade, que foi publicado em 1963. Nessa narrativa, Carraro fala íntima e abertamente sobre o seu relacionamento com Jânio Quadros, além de trazer à tona questões políticas e sociais da época. Adriana Fraga Vieira (2020, p.88) alega que “desprende-se, na narrativa, a imagem de Jânio Quadros como um político a prova de suspeita, enaltecido por preocupações com os desfavorecidos e pelas realizações políticas efetuadas”. Mas, para além disso, a imagem de

⁸ Disponível em: <https://www.fernandomachado.blog.br/novo/de-volta-para-o-passado-4316/>. Acesso em 26 de julho de 2022.

Quadros é colocada em uma suposta relação extraconjugal, para contestar o moralismo empregado ao político.

Figura 7: Capa do livro *Eu e o governador*



Fonte: Livraria Traça⁹

É curioso destacar que a grande maioria dos livros de Carraro foram censurados, mas o livro *Eu e o governador* foi liberado para a circulação. Conforme Álvaro Nunes Lorangeira (2016, p.5) um motivo para que isso tenha ocorrido foi o fato de a narrativa falar de Jânio Quadros, “cassado na primeira lista do Ato Institucional nº 1”. Agora, vamos acompanhar os pareceres da censura disponíveis no Fundo DCDP do Arquivo Nacional acerca das obras de Adelaide Carraro. Vejamos abaixo:

Figura 8: Pareceres das obras de Adelaide Carraro

Data	Obra	Assunto
22 de dezembro de 1966	<i>Falência das elites</i>	Mandado que declara sem efeito apreensão realizada pelo Departamento Federal de Segurança Pública
30 de novembro de 1970	<i>Asco</i>	Termo de ciência que autoriza venda em embalagem opaca e lacrada

Fonte: Londero, 2016.

⁹ Disponível em: <https://www.traca.com.br/livro/1360151/governador/>. Acesso em 26 de julho de 2022.

Figura 9: Pareceres das obras de Adelaide Carraro

20 de janeiro de 1971	<i>Gente</i>	Parecer pela liberação	1976		liberação
28 de janeiro de 1972	<i>A mansão feita de lama</i>	Termo de entrega e ciência que informa sobre liberação	8 de março de 1976	<i>Podridão</i>	Parecer pela não liberação
3 de novembro de 1975	<i>A verdadeira estória de um assassino</i>	Parecer pela não liberação	8 de abril de 1976	<i>Asco</i>	Reconhecimento de matéria contrária à moral e aos bons costumes pelo representante da editora L'Oren
19 de janeiro de 1976	<i>Os padres também amam</i>	Parecer pela não liberação	26 de abril de 1976	<i>O comitê</i>	Parecer pela não liberação
4 de março de	<i>Escuridão</i>	Parecer pela não			

Fonte: Londero, 2016.

Figura 10: Pareceres das obras de Adelaide Carraro

10 de maio de 1976	<i>Carniça</i>	Parecer pela não liberação
23 de novembro de 1976	<i>Eu e o Governador</i>	Parecer pela liberação
22 de agosto de 1977	<i>A verdadeira estória de um assassino</i>	Parecer pela não liberação (pedido de reconsideração)
7 de março de 1978	<i>Mulher livre</i>	Parecer pela não liberação
14 de março	<i>Os amantes</i>	Parecer pela não

Fonte: Londero, 2016.

Interessante manifestarmos que Adelaide Carraro tem seus livros impedidos de circularem por tratar de temas considerados tabus na sociedade do século passado e que ainda são na contemporaneidade, como o aborto, o desejo sexual feminino, o adultério, e o incesto, dentre outros assuntos que até hoje não foram digeridos pelos que se dizem a favor da moral e dos bons costumes (VIEIRA, 2020, p. 27).

Londero (2016, p. 109) explica que a escrita de Carraro incomodava em decorrência de sua habilidade em descrever fatos que estavam longe de serem somente ficção: “além de descrever técnicas de tortura, Adelaide condenou os valores invertidos da polícia durante o Regime de 64”. O autor se refere ao título *A verdadeira estória de um assassino* (1974).

Considerações finais

Assim, compreendendo a grandeza da escrita das autoras mencionadas acima é que refletimos sobre como mulheres foram perseguidas e impedidas, de alguma forma, de exercerem seu direito de escrita, em decorrência de explicitarem e/ou questionarem valores da sociedade patriarcal. Hoje, entendemos que incomodar é um direito nosso enquanto mulheres. Simone de Beauvoir (1970, p.23) diz que “o drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial”. Logo, diante da condição feminina que nos persegue, o incômodo parece nos pertencer.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Igor Azevedo de. *Ficção e autobiografia em Márcia Denser*. 2015. 91fl. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Brasília, Pelotas, 2015.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- KAUSS, Vera Lúcia Teixeira; BELHIOR, Roberta Oliveira. Diana caçadora: o ato de transgredir na construção do sujeito feminino pós-moderno. *Revista Ártemis*, v. XV, n.1, p.111-122, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/16642/9499>. Acesso em 15 de julho de 2022.
- LARANGEIRA, A. N. A dignidade da literatura: Adelaide Carraro e a subversão ao regime militar. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora*. n. 10. v. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21186/11522>. Acesso em 20 de julho de 2022.
- LONDERO, Rodolfo Rorato, 1984. *Pornografia e censura* [livro eletrônico]: Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970/; Rodolfo Rorato Londero – Londrina: Eduel, 2016.
- MORETTI, Francielie; MATIAS, Felipe dos Santos. A escrita engajada de Pagu contra a opressão de classe social, gênero e raça em Parque Industrial, *Revista Moara*, n. 59, p.203-227, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/viewFile/11752/8142>. Acesso em 13 de julho de 2022.

ROCHA, Everardo; LANA, Lígia. Imagens de Pagu: trajetória midiática e construção de um mito, cadernos Pagu n 54, 2018, p.29. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/cjfBxB4njyLTZHKKzBxsS8C/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 12 de julho de 2022.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. - São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Eneir da Silva dos. O interdito da sexualidade feminina na narrativa de Márcia Denser: transgredir para resistir. *Revista Uniandrade*, v. 17, n. 2, p. 19-34, 2019. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:b55Nw8z3sOsJ:https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1352/1034+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 15 de julho de 2022.

SILVA, Daiane Alves da. A ficção erótica de Márcia Denser: afirmação identitária da mulher em Diana caçadora. 2013. 106 fl. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, Catalão, 2013.

VIEIRA, Adriana Fraga. *Pornográficos ou perigosos?* Subjetividade de gênero nos romances de Adelaide Carraro. 2020. 339 fl. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2020.

VIEIRA, Adriana Fraga; SILVA, Janine Gomes. Subjetividades de gênero sob o foco da censura na obra literária de Adelaide Carraro (1963-1992). *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol.14, n.1, p. 59-83, 2021. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosefronteiras/index.php/v03n02/article/view/1132/pdf>. Acesso em 10 de julho de 2022.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*/ Virgínia Woolf; tradução Adriana Buzzeti. – 1.ed. --. São Paulo: Lafonte, 2020.



POEMAS PARA MARIELLE FRANCO: UM LOCUS DE (R)EXISTÊNCIA NA POESIA PARAIBANA DE AUTORIA FEMININA

Isabela Cristina Gomes Ribeiro da SILVA (UFPB)¹
Moama Lorena de Lacerda MARQUES (UFPB/PPGL)²

RESUMO: Em nossos estudos sobre a poesia de autoria feminina realizada na Paraíba, temos observado uma atenção recorrente às questões políticas urgentes em nossa temporalidade. Entre elas, destacamos aquelas pautadas em um pensamento feminista e antirracista comprometido com a desestabilização das políticas de morte estruturantes do necropoder (MBEMBE, 2017). Nesse sentido, propomos apresentar, no contexto paraibano, as respostas poéticas à execução de Marielle Franco, acontecida em março de 2018. Para tanto, situaremos as iniciativas realizadas na cena literária da capital do estado, a exemplo de saraus e festivais em homenagem à vereadora do PSOL, e analisaremos dois poemas de duas poetisas paraibanas que integram a antologia *Um girassol nos teus cabelos: poemas para Marielle Franco* (SILVA; MARA; KUBOTA, 2018), que tem o selo do Mulherio das Letras; são eles: “Marielle Franco, presente”, de Jennifer Trajano, e “Um blues para Marielle”, de Socorro Lira. Em termos metodológicos, elegemos as categorias da voz e do corpo, mostrando como, por meio da palavra poética, essas mulheres (re)agem diante dos silenciamentos e das violências a que são expostas na sociedade patriarcal. Por fim, como fundamentação teórica, recorreremos aos estudos de Angela Davis (2016), Judith Butler (2019), Vilma Piedade (2017), Djamila Ribeiro (2017), entre outras e outros.

Palavras-chaves: Poetas paraibanas; Marielle Franco; Corpo; Voz.

¹ Graduanda em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), tendo desenvolvido o Projeto de Iniciação Científica “Poemas para Marielle Franco: um locus de (r)existência na poesia paraibana de autoria feminina”, sob a orientação da Profa. Moama Marques. Membro do Grupo de Pesquisa CNPq/UFPB Laboratório de Estudos de Poesia (LEP). E-mail: isabelaribeirowork@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1398-3352.

² Doutora em Literatura e Cultura (UFPB/PPGL). Professora de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras (UFPB/CAE). Uma das líderes do grupo de Pesquisa CNPq/UFPB Laboratório de Estudos de Poesia (LEP). E-mail: moama@cae.ufpb.br. ORCID: 0000-0002-3569-1601.

ABSTRACT: In our studies on poetry written by women in Paraíba, we have observed recurrent attention to urgent political issues in our temporality. Among them, we highlight those based on feminist and anti-racist thinking committed to the destabilization of death policies that structure necropower (MBEMBE, 2017). In this sense, we propose to present, in the Paraíba context, the poetic responses to the execution of Marielle Franco, which took place in March 2018. from PSOL, and we will analyze two poems by two poets from Paraíba that are part of the anthology *A Sunflower in Your Hair: Poems for Marielle Franco* (SILVA; MARA; KUBOTA, 2018), which has the seal of *Mulherio das Letras*; they are: “Marielle Franco, presente”, by Jennifer Trajano, and “Um blues para Marielle”, by Socorro Lira. In methodological terms, we chose the categories of voice and body, showing how, through the poetic word, these women (re)act in the face of silencing and violence to which they are exposed in patriarchal society. Finally, as a theoretical foundation, we resort to the studies of Angela Davis (2016), Judith Butler (2019), Vilma Piedade (2017), Djamila Ribeiro (2017), among others.

Keywords: Poets from Paraíba; Marielle Franco; Body; Voice.

Introdução

Encontramos, atualmente, na Paraíba um amplo cenário poético mobilizado por mulheres. Através de uma empenhada divulgação, as poetisas promovem a circulação dos seus poemas em sites, redes sociais e blogs, exercendo um forte ativismo cultural, que tem forjado uma série de ações voltadas para o incentivo e a visibilidade da autoria feminina no estado. Entre elas, destacamos clubes de leitura, como o **Leia Mulheres**; coletivos e movimentos de escritoras, como o **Mulherio das Letras**, cuja primeiro encontro ocorreu na capital paraibana através da iniciativa da escritora Maria Valeria Rezende; saraus direcionados à poesia de autoria feminina, como o **Sarau Selváticas**, organizado pelas escritoras Anna Apolinário e Aline Cardoso; batalhas de poesia marginal centradas na performance oral, como o **Slam das Minas Pb**; e o nascimento de editoras independentes focadas em publicar literatura feita por mulheres, a exemplo da **Escaleras**, que tem à frente a poeta Débora Gil Pantaleão, e da **Triluna**, encabeçada pela já citada Aline Cardoso.

Nós concebemos esse ativismo como um ativismo lírico de resistência. Um exemplo importante nesse sentido se deu após a execução da vereadora carioca Marielle Franco, quando inúmeras autoras se juntaram para promover ações voltadas à memória de luta política que ela representa. Diversos atos públicos foram organizados na capital paraibana no intuito de exigir justiça, a exemplo de vigílias no Parque Sólon de Lucena; em um dos atos, a própria tia de Marielle

esteve presente e disse: “Outras Marielles virão”³; em outro, realizado no dia 08 de março de 2019, houve um movimento organizado por mulheres de toda a Paraíba, que tinha como tema “Mulheres Vivas, Livres e por Direitos: Somos todas Marielle”.

Focando, ainda, nessas atividades, Marielle foi homenageada no festival “Marielle Vive”, promovido pelo Sindicato dos Trabalhadores e dos Estudantes da Paraíba. O festival teve palestras, peças teatrais, rodas de conversas, atendimentos médicos e sociais, como também a presença do Sarau Selváticas com o tema “Marielle Vive”. Além disso, em 2019, o festival musical Grito Rock promoveu uma homenagem à vereadora; no palco “Grito Delas”, o Sarau Selváticas fez uma intervenção, levando o tema “#MariellePresente” por meio da participação de Jennifer Trajano, Bianca Rufino e Luíza Paiva.

Algumas poetas paraibanas também participaram de uma coletânea feita em tributo à vereadora: *Um girassol nos teus cabelos: poemas para Marielle Franco* (SILVA; MARA; KUBOTA, 2018), organizada pela Quintal Edições com curadoria do Mulherio das Letras. Entretanto, apesar dessa ampla produção e do ativismo cultural/político, a recepção crítica dessa literatura ainda é ínfima. Pensando nisso, há três anos temos realizado pesquisas sobre a sua produção e circulação, investigando quem são as poetas que atuam no estado, como movimentam seu cenário literário e as escolhas temáticas e estilísticas norteadoras das suas produções.

Entre os resultados, identificamos elementos que mostram, entre outros aspectos, uma escrita atenta às questões sociais e políticas emergenciais da nossa atualidade. Dessa maneira, a par delas e considerando, para este trabalho, a resposta poética imediata à execução de Marielle Franco, nos interessa analisá-la, observando a repercussão da sua memória de luta. Em relação ao *corpus*, selecionamos dois poemas de escritoras paraibanas publicadas na já citada antologia *Um girassol nos teus cabelos: poemas para Marielle Franco*; são eles: “Marielle Franco, presente”, de Jennifer Trajano, e “Um blues para Marielle”, de Socorro Lira.

Breve apresentação das poetas

Jennifer Trajano nasceu em 1996, na capital paraibana. É professora formada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba, mestre em

³ Informação retirada do site G1 Paraíba <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/outras-marielles-virao-diz-tia-da-vereadora-assassinada-em-vigilia-na-pb.ghtml>. Acesso em 21 jun. 2022.

Literatura pelo PPGL (UFPB) e revisora textual. Publicou, em 2019, o seu primeiro livro, intitulado *Latíbulos* (Escaleras, 2019) e, recentemente, lançou, *Diga aos brancos que não vou* (Urutau, 2021). Além da antologia estudada no presente trabalho, participou de outras, a exemplo da *CULT Antologia Poética 3: poemas para fazer o luto desse tempo* (2020), e foi uma das curadoras da antologia poética *O grito das laras* (2020). Recentemente, a autora teve alguns poemas publicados no Jornal Cândido, da Biblioteca Pública do Paraná, bem como na revista *Ser Mulher Arte*⁴.

Já Socorro Lira nasceu em 1974, na zona rural de Brejo Cruz, sertão paraibano. É poeta, compositora de música popular brasileira, intérprete, instrumentista e produtora cultural; além disso, é formada em Psicologia pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Lira iniciou sua carreira na música em 2001 e possui uma vasta produção discográfica, bem como publicou livros tanto de poesia, como prosa.

Foi premiada em 2012 e indicada em 2016 e 2017 ao Prêmio da Música Brasileira de Melhor Cantora (categoria regional), sendo esta a mais importante premiação musical do país; ganhou o Troféu Cata-vento de melhor música (Pata humana pata) de 2013, da Rádio Cultura FM – São Paulo – Programa Solano Ribeiro, e em 1998 foi contemplada com o Prêmio Europa 98 da “Associazione Senza Frontiere”, de Lentate Sul – Seveso, Milão – Itália. A cantora já se apresentou em países da Europa, Ásia, África e América Latina⁵.

Voz e corpo

A escolha das categorias de análise voz e corpo se dá em razão da presença estruturante nos poemas que integram o *corpus*; são elas que formulam a tônica de denúncia e resistência. Trata-se, portanto, de corpos políticos delineados por marcadores de raça, classe e gênero a partir de uma perspectiva interseccional, e de uma voz cujo “falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir” (RIBEIRO, 2017, p.27).

O primeiro poema é o “Marielle, presente”, que podemos ler, na íntegra, abaixo:

⁴ Informações disponíveis em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Candido-118-maio-de-2021>.

⁵ Informações disponíveis em:

<https://www.socorrolira.com.br/biografia/#:~:text=Premia%C3%A7%C3%B5es,Socorro%20Lira%20foi%20premiada%20em%202012%20e%20indicada%20em%202016,S%C3%A3o%20Paulo%20E2%80%93%20Programa%20Solano%20Ribeiro>.

O vento não traz os gritos do morro
 Ela era a vela que trazia
 Apagaram seus lábios
 Mas sua voz afoga no rio
 A embarcação da censura
 Retiraram a alma do seu corpo
 Mas não perceberam que permanecerá
 Na íris de todas as mulheres
 Cerraram seu riso
 E o mar dele se cortará
 Até que não desmorone justiça

O vento não traz os gritos do morro
 Era ela a vela que trazia
 Sangue negra no asfalto, sangue guerreira
 Sangue machado de ventre
 Que mancha da milícia as mãos
 E pinta na bandeira um rubor: revolução
 O tempo não traz os gritos do morro
 Ela é a vela que trazia e trará
 O grito, o choro, a justiça as balas de flores
 Das pretas, das pobres, das silenciadas
 Dizendo que a “a noite não adormecerá
 jamais nos olhos das fêmeas”.
 (TRAJANO, 2018, p.27)

Ao longo dos seus vinte e dois versos, constatamos uma voz lírica que expõe uma elocução/discurso no intuito de enaltecer a memória de alguém. Iniciando pelo título, “Marielle Franco, presente”, fica nítido quem é que a voz lírica homenageia; ao fazê-lo, denuncia as violências sofridas por ela e delinea alguns dos seus feitos, revelando a sua importância. Outro dado importante que encontramos no título é o registro do nome, uma maneira de perpetuar a vida e o legado da vereadora como um símbolo de justiça social pelo que ela foi e fez, daí o termo “presente”, destacando a sua permanência.

A partir dos dois primeiros versos, encontramos uma espécie de denúncia ao descaso sofrido pela população que vive nas favelas; verificamos isso quando o sujeito poético diz: “O vento não traz os gritos do morro”; com grito, entendemos que há uma dor que não é ouvida ou que é negada por quem ali não está. Entretanto, no próximo verso, “Ela era a vela que trazia”, vemos que “Ela”, Marielle, foi quem buscou mudar essa situação de sofrimento, visto que viveu na favela da Maré, no Rio de Janeiro; dessa forma, ao lidar com a negligência por parte do Estado, se tornou uma representante, a fim de reverter essa condição, sendo uma “vela” que anunciava a realidade de comunidades como aquela a qual ela pertencia.

De acordo com Marielle Franco, a favela “é um lugar que deveria ser tratado e elaborado não enquanto periferia, mas enquanto um bairro da cidade que tem acesso a transporte, circulação, organização, processos econômicos e empreendedores” (FRANCO, 2017)¹. Notamos também que o substantivo “vela”, para além de ser um componente de embarcações, aqui tem um sentido de luz, iluminação, elemento que ressalta a importância da vereadora e ativista para a sua comunidade.

¹ Informação retirada do site RioOnWatch. Disponível em: <https://rioonwatch.org.br/?p=45559>. Acesso em 01 ago. 2021.

Seguindo para os versos “Apagaram seus lábios”, podemos interpretar a primeira menção ao assassinato da vereadora, construindo um eufemismo para fazer referência a ele. Todavia, identificamos, nos outros versos, “Mas a sua voz afoga no rio/A embarcação da censura”, com o uso do hipérbato, uma subversão, visto que a voz, mesmo sendo apagada em vida, subverte o silenciamento e afoga a censura, podendo continuar, assim, ativa. Já em “Retiraram a alma do seu corpo/Mas não perceberam que permanecerá/Na íris de todas as mulheres”, novamente há a indicação da sua morte, mas deixando entender que foi uma morte física, pois a sua “alma”, aqui interpretada como a sua luta e memória, sobrevive; notamos que o verbo “permanecerá” se apresenta no futuro, referindo-se à constância do legado.

Além disso, o último verso destaca que é na íris, ou no olhar, das mulheres que sua alma perdura; assim vemos que a voz do poema é uma voz feminina, dado que fala por/com todas as mulheres, o que deixa evidente a representatividade de Marielle, tendo ela se dedicado a combater o machismo e incentivado as mulheres a ocupar mais espaços no poder político. Esse incentivo pode ser ilustrado por meio de tantas das suas falas, a exemplo da pronunciada em 2017, no Dia Internacional da Mulher: “As rosas da resistência nascem no asfalto. A gente recebe rosas, mas vamos estar com o punho cerrado falando de nossa existência contra os mandos e desmandos que afetam nossas vidas.” (FRANCO, 2017)².

Na segunda estrofe, a voz continua a referenciar o assassinato da vereadora com os versos “Sangue negra no asfalto, sangue guerreira/Sangue machado de ventre”. É importante notarmos a presença do corpo feminino que o eu lírico evidencia, especificando e registrando as intersecções: uma mulher negra. Além disso, destacando o ventre como um elemento de combate, lembrando que na estrofe anterior o eu poético informa que a alma de Marielle sobrevive nas mulheres, essas que seguem a luta como ela e por ela, e esse sangue do ventre é “Que mancha da milícia as mãos/E pinta na bandeira um rubor: revolução”; assim, entendemos que esse sangue derramado marcou tanto quem cometeu o homicídio quanto causou um impacto nacional, uma revolução por justiça. Esses versos nos remetem, ainda, ao pensamento de Judith Butler sobre o luto se converter em um instrumento político (BUTLER, 2019).

Em “O tempo não traz os gritos do morro/Ela é a vela que trazia e trará/O grito, o choro, a justiça, as balas de flores”, reparamos a marcação do tempo como algo que não contribui para

² Informação retirada do site RioOnWhatch. Disponível em: <https://rioonwatch.org.br/?p=45559>. Acesso em 01 ago. 2021.

as questões sociais tratadas no poema; mas, simultaneamente, há a sua ressignificação quando se trata da vereadora, visto que ela é sempre referida no futuro, “trará”, na permanência, indicando uma luta constante por parte de quem perpetua sua voz; ainda nesses versos, uma construção interessante, que faz alusão a um gesto de resistência, é “balas de flores”, imagem que lembra algumas manifestações iniciadas por mulheres, a exemplo da ocorrida no fim da ditadura militar em Portugal, que foi celebrada como a Revolução dos Cravos, quando portuguesas colocaram cravos vermelhos nos canos das espingardas dos militares.

Nos últimos versos, “Das pretas, das pobres, das silenciadas/Dizendo que “a noite não adormecerá jamais nos olhos das fêmeas”, encontramos um recorte de gênero, raça e classe já identificado outrora no corpo do poema. De acordo com Angela Davis, essas questões juntas geram diferentes tipos de opressão (DAVIS, 2016), todas elas que, sofridas e combatidas por Marielle, agora são alvo da luta das mulheres que seguem o seu exemplo.

Agora, leiamos os versos de “Um blues para Marielle”, da cantora e poeta Socorro Lira:

Adianta fingir que não vê?
Sua camisa amarela,
aquela mesma... aquela
avermelhou, se rompeu.

Veja na sua panela
- calada ante a morte dela –
como o sangue da favela
ferveu!

Olhe da sua janela
- dentro da noite a sequela –
na rua, na passarela
escorreu!

Sangue preto, feminista,
liderança ativista
que seu sistema abateu!

Suas mãos também estão sujas
e pra onde quer que você fuja
o que nos aconteceu
gritará aos seus ouvidos
uns “ais”, nossos alaridos
pela dor que nos mordeu.

Descanse um pouco, querida,
daqui seguimos na luta
e na vida! (LIRA, 2018, p.35)

O poema possui uma harmonia rítmica bastante evidenciada nos versos. A partir do título “Um blues para Marielle”, entendemos em que a voz poética se inspira para formular seu tom melodioso, visto que o blues é um gênero musical, originado pelos afro-americanos, que, na maioria das vezes, expressa um lamento, uma dor. Pensando nisso, e considerando que o blues/poema foi feito para a vereadora Marielle Franco, compreendemos que se trata de uma música particularmente negra para uma mulher negra.

O primeiro verso, “Adianta fingir que não vê?”, apresenta uma situação de negação e/ou conflito, pois a voz lírica tece um questionamento retórico que indica um certo desdém por parte

do outro, que, mesmo sabendo de algo, ignora. Nos próximos versos da primeira estrofe, “Sua camisa amarela,/ aquela mesma...aquela/avermelhou, se rompeu”, interpretamos que o questionamento feito anteriormente não se dirigiu apenas a uma pessoa, pois notamos que, com os termos camisa amarela, o sujeito se referiu a uma das cores da bandeira do Brasil; logo, foi o povo brasileiro que ignorou determinada situação. Essa condição está marcada na camisa, ou bandeira, visto que ela se “avermelhou” e “se rompeu”; assim, vemos que houve uma ruptura, que o tecido foi cortado, por isso o vermelho, que podemos definir como o sangue, a manchou.

Na próxima estrofe, o sujeito traz novamente um elemento referente ao país: “Veja na sua panela/ - calada ante a morte dela - / como o sangue da favela/ ferveu!”. Nela, o termo panela pode ser uma alusão ao “panelaço”, uma forma de protesto que causa barulho e agitação devido às batidas nas panelas, por parte dos manifestantes, que querem expor sua indignação com alguma situação social/política. Nos versos, vemos que essa panela está calada, não se manifesta e finge que não vê uma morte ou, mais precisamente, um assassinato. No entanto, enquanto parte da população se mantém silenciosa perante essa execução, a favela “ferve”, sente essa perda. O fato do extermínio de Marielle ser negligenciado nos encaminha aos estudos da filósofa Judith Butler, que discute sobre as vidas passíveis ou não de luto. De acordo com ela:

O motivo pelo qual alguém não vai ser lamentado é que não há uma estrutura de apoio presente para sustentar aquela vida, o que implica que ela é desvalorizada, que não vale a pena ser apoiada e protegida como uma vida por meio dos esquemas dominantes de valor [...]. Se eu não sou apoiada, minha vida é estabelecida como tênue, precária e, nesse sentido, não deve ser protegida do dano ou da perda e, portanto, não é passível de luto. (BUTLER, 2012, p.216)

Partindo para a quarta estrofe, “Sangue preto, feminista,/da liderança ativista/que seu sistema abateu!”, notamos que o a voz lírica registra o corpo, uma mulher negra, que buscava justiça social; ao marcar o gênero e a raça, enxergamos não só uma perspectiva interseccional, mas também a dororidade, esta que tem sido bastante recorrente na voz lírica feminina. Vilma Piedade argumenta que a dororidade carrega a dor do machismo, mas também há outro peso, o racismo que as mulheres negras sofrem; segundo a autora, “Mulheres Pretas, tem um agravo nessa dor. A Pele Preta nos marca na escala inferior da sociedade. E a Carne Preta ainda continua sendo a mais barata do mercado. É só verificar os dados” (PIEADADE, 2017, p.17).

Mais um dado importante que encontramos nessa estrofe é o pronome possessivo “seu”; ao registrá-lo, a voz poética declara a responsabilidade desses que contribuem para a

permanência desse sistema aniquilador. Na penúltima estrofe, o sujeito continua inscrevendo a culpa dessa opressão e, simultaneamente, comunica que esse luto tem resposta e luta: “Suas mãos também estão sujas/e para onde quer que você fuja/o que nos aconteceu/gritará aos seus ouvidos/uns “ais”, nossos alaridos/pela dor que nos mordeu”. O elemento verbal é bastante forte nos poemas; nele, encontramos o grito de dor como resposta ao crime.

É válido, ainda, ressaltar a importância do uso dos pronomes que delineiam o discurso; a voz lírica usa os pronomes “suas”, “você”, “seus” para enfatizar a culpabilidade por parte daqueles que não se sensibilizam e ignoram não só a morte de Marielle, mas a condição violenta em que o país se encontra; também identificamos a presença do pronome “nossos”, que indica uma dor plural, englobando as mulheres, os negros, a comunidade LGBTQIA+, os moradores das favelas, que são representados pela vereadora. Por fim, a voz lírica dialoga com a sua homenageada: “Descanse um pouco, querida, /daqui seguimos na luta/ e na vida!”. Os últimos versos nos mostram uma interlocução com o outro poema analisado, visto que as vozes poéticas que encontramos enfatizam que vão seguir lutando e bradando a voz de Marielle Franco.

Considerações finais

A análise realizada é apenas uma pequena amostra da produção poética de autoria feminina da capital paraibana comprometida com um forte ativismo por meio da palavra. Como dito anteriormente, as poetisas vêm expandindo o ativismo cultural no estado, que repercute nos versos, o que pudemos observar nos poemas analisados. Neles, constatamos uma lírica de resistência, que expõe a inscrição não só de um corpo, mas de uma comunidade de corpos que juntos perpetuam o legado, a voz e a luta de Marielle Franco, denunciando a dor e a violência ignoradas; são corpos que bradam a sua (r)existência.

A presença do corpo físico marcado por intersecções, com o qual nos deparamos nos poemas de Jennifer Trajano e Socorro Lira, anuncia a revolta e a injustiça social que atravessa a vida de muitas mulheres, principalmente das mulheres negras, como Marielle. Nesse sentido, alguns recursos, como vimos, são utilizados para registrar e denunciar as violências, a exemplo do registro do nome, que o faz não ser esquecido, tornando-o permanente, a exemplo do grito de luta “Marielle, presente!”.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?** Radical Philosophy, n.176, 2012.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio Janeiro: Civilização brasileira, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

KUBOTA, Marília; MARA, Eliana; SILVA, Cidinha (org.). **Um girassol nos teus cabelos: poemas para Marielle Franco.** Belo Horizonte: Quintal Edições, 2018.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade.** São Paulo: Editora Nós, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.



PROBLEMATIZANDO A OBRA ARGONAUTAS DE MAGGIE NELSON NAS PERSPECTIVAS QUEER

Francisco Welison Fontenele de ABREU (UESPI)¹

RESUMO: Este trabalho é resultante de uma pesquisa que tencionou problematizar a obra *Argonautas* de Maggie Nelson nas perspectivas queer. A partir disso, apresentamos discussões acerca do vocábulo queer e da teoria queer para compreendermos e analisarmos o objeto de estudo em questão. No intuito de promover a discussão desses tópicos, foi realizada uma pesquisa bibliográfica explorando as contribuições de Judith Butler (2003), Guacira Louro (2018), Leandro Colling (2018), Miskolci (2009) e outros teóricos que julgamos necessário para a realização do estudo. Ao problematizarmos essas cenas sob a ótica da teoria queer, percebemos que a heteronormatividade são regras impostas intrinsecamente pela sociedade e que mesmo sujeitos desviantes da norma padrão estão sujeitos a ela. Outro achado da pesquisa envolve o questionamento de Maggie Nelson a respeito à identidade mulher, que a sociedade cria um padrão único de identidade ligado ao sexo biológico e assim caracterizando mulher como identidade única. Ao falarmos de identidade de gênero o trabalho analisa a fala de Dodge ao se identificar como queer, assim, pudemos parafrasear o que os teóricos propõem sobre o termo. Por fim, a pesquisa cria palco para discussão de assuntos que rodeiam a teoria queer usando a literatura como ferramenta para aludir esses aspectos.

Palavras-chaves: Argonautas; teoria queer; heteronormatividade; identidade de gênero

ABSTRACT: This paper is the result of a research that intended to problematize *Argonauts* by Maggie Nelson in queer perspectives. From this, we present discussions about the word queer and queer theory to understand and analyze the book. For the discussion of these topics, bibliographic research was carried out exploring the contributions of Judith Butler (2003), Guacira Louro (2018), Leandro Colling (2018), Miskolci (2009) and other theorists that we deem necessary for the study. When we problematize these scenes from the perspective of queer theory, we realize that heteronormativity are rules intrinsically imposed by society and that even subjects who deviate from the standard norm are subject to it. Another finding of the research involves Maggie Nelson's questioning about the woman's identity, that society

¹ Mestrando em Letras da Universidade Estadual do Piauí. Desenvolve projetos envolvendo crítica literária, gênero e sexualidade. E-mail: welisonphbw@hotmail.com.

creates a unique pattern of identity linked to biological sex and thus characterizing women as a unique identity. Talking about gender identity, the work analyzes Dodge's speech when he identifies himself as queer, thus, we were able to paraphrase what theorists propose about the term. Finally, the research creates a stage for issues' discussion that surrounding queer theory using literature as a tool to allude to these aspects.

Keywords: Argonauts; Queer Theory; Heteronormativity; gender identity

A literatura pode ser o meio que muitas pessoas encontram como forma de expressão ou produção de conhecimento. Propomos nesta pesquisa uma investigação que envolve o livro *Argonautas* de Maggie Nelson (2017) onde a autora faz o uso da narrativa para se expressar incluindo fatos da sua vida pessoal. No livro a autora propõe discussões acerca de temas como sexualidade, heteronormatividade, transgeneridade, identidade de gênero e outros que estão inseridos nos estudos *queer* que refletem na vida dela.

Para pensar nestas questões *queer* de *Argonautas*, na primeira parte do trabalho aludi os pensamentos acerca do termo *queer* que são apresentados por Olinson Miranda e Paulo Garcia (2012), Louro (2018) e Eve Sedgwick (1994) assim como a proposta de pensar o termo de uma forma política com Judith Butler (2019). Na segunda parte deste trabalho proponho a discussão da *teoria queer* e de aspectos que a envolvem como identidade de gênero e heteronormatividade. Para isso, apoio-me nos escritos de nomes como Judith Butler (2003), Guacira Lopes Louro (2018) Leandro Colling (2018), Miskolci (2009), Tomaz Silva (2000) e outros. Na terceira parte deste trabalho destaco três cenas da obra nas quais os conceitos apresentados anteriormente serão afluídos.

Dito isso propomos nesse trabalho problematizar a narrativa *Argonautas* de Maggie Nelson diante das ideias levantadas dentro da teoria *queer*. Acreditamos que a partir da teoria conseguimos encontrar aporte teórico para investigação deste estudo. Além de que, a teoria *queer* propõe pensar de maneira democrática acerca de ideias relacionados a sujeito, corpo, identidade de gênero e heteronormatividade que de alguma maneira estão presentes na obra.

Ao recorreremos a *teoria queer* entendemos que problematizar é desconstruir conceitos e normatividades, propor uma nova forma de pensar acerca da narrativa e fazer indagações sobre os fatos ou personagens. Os dois sujeitos principais da narrativa são Maggie Nelson e Harry Dodge, uma mulher lésbica e um sujeito *queer*.

Olinson Miranda e Paulo Garcia (2012. p.3), professores e pesquisadores do IFBA e da UFBA, sugerem que o termo *queer* não possui um termo equivalente no português, mas ele é

traduzido como “estranho, talvez ridículo, raro, excêntrico, extraordinário, retratando uma situação de dúvida, questionamento, novidade, rebeldia e diversidade”. Também destacamos o seguinte pensamento de Eve Sedgwick, teórica estadunidense dos estudos *queer*, sobre o vocábulo:

Queer pode se referir à 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 estão definidos (ou podem não ser definidos) para significar monoliticamente. (SEDGWICK,1994, p. 8, tradução nossa)²

A partir dessas sugestões entendemos que *queer* é uma palavra que designa múltiplas concepções por não possuir uma só tradução e pode designar sujeitos que possuem gêneros e sexualidades que são definidos (ou não) podendo gerar estranheza e dúvida. Guacira Lopes Louro (2018), uma das principais teóricas da teoria *queer* no Brasil, indica que o termo em questão está ligado a sexualidade e é atribuído para qualificar o estranho, o rebelde, o que incomoda e que, por sua vez, o que quebra e desafia normas inexoráveis da sociedade.

Apesar dessas concepções serem utilizados no meio acadêmico, Louro (2018) aponta que no meio social a palavra *queer* teve primeiramente seu conceito atrelado a insulto e ofensas a sujeitos homossexuais que se colocavam a frente dos pensamentos heterossexuais. Apenas no final da década de 1980 e início da década de 1990, o termo começou a ser usado pelos homossexuais para designar orgulho, fonte de poder e autoafirmação de ser diferente, como apontam Andrew Bennett e Nicholas Royle (2004) em seu livro *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*.

O termo *queer* é citado durante toda a obra, como quando Maggie Nelson se questiona sobre o vocábulo ao ser convidada para palestrar na universidade Biola³ pois no site da universidade eles apoiam o casamento na comunidade LGBTQIAP+, porém não apoiam o sexo antes do casamento, já que ela considera isso uma quebra da normalidade. Se *queer* está relacionado a quebra da normalidade, como que uma universidade apoia essa comunidade, mas

²Texto original “*queer can refer to the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically*”.

³ Universidade católica localizada perto de Los Angeles e que segundo Maggie Nelson é anti-LGBTQIAP+.

restringe o direito de escolha do sujeito? Talvez tenha sido essa pergunta que Maggie Nelson fez ao propor no texto uma releitura do conceito de Eve Sedgwick para o termo *queer*.

Segundo Nelson (2017), Sedgwick propõe um conceito para *queer* que pode ou não ter nada a ver com orientação sexual, porém engloba todos os tipos de resistências, rupturas e divergências. A autora ainda acrescenta que Sedgwick entende que o termo *queer* é aplicado diferentemente na primeira pessoa e quando um sujeito se intitula *queer* o termo não pode ser aplicado nas mesmas características para outros sujeitos *queer*.

Butler (2019) explica que os efeitos da multiplicidade de sentidos da palavra *queer* são apontados pelos discursos históricos por afetar o uso atual, prejudicando ideias atuais para o termo, tanto para quem se intitula quanto para quem profere. Butler ainda propõe pensar que a formulação de um discurso único para o termo é excludente, portanto, essa questão politiza o termo ao tentar deixar mais democrático para os sujeitos *queers*.

Neste momento, voltemos nosso olhar para a teoria *queer*. Segundo o professor de Sociologia da USP Richard Miskolci (2009), a teoria *queer* alvorece no final da década de 1980 nos Estados Unidos e foi resultada dos estudos femininos iniciados em 1960. O termo teoria *queer* foi abordado academicamente pela primeira vez pela feminista Teresa de Lauretis em uma conferência na Califórnia no ano de 1991.

De acordo com Miskolci (2009), Lauretis discutia Filosofia e Estudos Culturais norte-americanos com o pós-estruturalismo francês. Ao proferir o termo teoria *queer* na conferência, Lauretis dissociava os estudos *queer* dos estudos gays e lésbicos. Miskolci (2009.p.153) explica que a dissociação dos estudos citados fora feita porque os estudos *queer* “problematizou concepções clássicas de sujeito, identidade, agência e identificação”.

Para o professor e doutor em literatura Ruan Nunes Silva (2020), a teoria *queer* é produto do legado político de movimentos minoritários, com o foco no feminismo e estudos de gênero, que tiveram o intuito de reformular o indivíduo universal nas narrativas. Nas palavras de Louro (2018. p.13) “a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação”. A partir dessas colocações, entendemos que a teoria *queer* é proveniente de estudos feministas e estão relacionados com minorias que eram desacreditadas por não seguir a normatividade enraizada culturalmente, discute pautas

relacionadas sexualidade, normatividade, gênero, identidade e outros temas que circundam essa temática.

Alguns teóricos que ajudaram na construção da teoria *queer* são Judith Butler e Eve Kosofsky Sedgwick, que acordo com Ruan Silva (2020) por meio da influência dos estudos de Foucault são a trindade dos estudos *queer*. O autor considera incompleto qualquer estudo *queer* que não cite nenhum dos três, pois existem inúmeros trabalhos produzidos por eles sobre tema, assim, atrelando seus nomes a teoria. Gostaríamos de citar nomes brasileiros que também exercem forte influência para a teoria *queer* como Guacira Lopes Louro, Richard Miskolci, Jaqueline Gomes de Jesus e Leandro Colling.

Um dos temas abordados dentro da teoria *queer* e encontrado em *Argonautas* é a identidade de gênero. Tomaz Tadeu da Silva (2000), professor e pesquisador dos Estudos Culturais, entende identidade como tudo aquilo que o sujeito é e tudo aquilo que ele não é. O autor estabelece a definição de identidade fazendo uma conexão com “a diferença”. Por isso para o autor, o sujeito pode ser “alemão” ele pode ser visto como “não é americano”. Para o pesquisador isso acontece devido à concepção de diversidade cultural que estão solidificadas com bases essencialistas. Tomaz Silva (2000) encara a identidade como autossuficiente e ela autorreferência, já a diferença é algo que o outro é, sendo ela independente.

Silva (2000, p.76) afirma ainda que “[a] identidade e a diferença são criações sociais e culturais” e esses termos são frutos da linguística e não elementos que estão soltos na natureza, por isso são atribuídos pela sociedade aos indivíduos. O teórico então sugere que ao nos questionarmos sobre a identidade e a diferença, estamos desconstruindo padrões e binarismos que foram e estão inseridos no meio social. Levando em consideração as propostas de identidade para Silva, percebemos se identidade é autorreferência apenas o sujeito pode se declarar sobre ele próprio.

Trazendo a discussão de identidade para a teoria *queer*, temos o conceito de identidade de gênero apresentado por Leandro Colling, docente e pesquisador da UFBA. Colling (2018) diz que identidade de gênero é entendida como a forma que o indivíduo se identifica, podendo ser variada ou misturada. Para o autor, isso gera desconforto na sociedade porque somos criados para entender que a identidade de gênero é determinada pelo sexo, fazendo com que sujeitos que performam uma identidade diferente seja diminuída como anormal ou não natural.

Entretanto, Colling (2018) aponta que existem muitos sujeitos que rompem com esse paradigma de gênero estar atrelado ao sexo, assim ele leva em consideração que identidade de gênero são múltiplas e não são estáveis e autênticas. Segundo Colling, os sujeitos que se identificam com o gênero que foi atrelado ao nascer são entendidos como cisgênero(a) e aqueles que desviam do gênero atrelado ao seu nascimento.

Para filósofe⁴ americana Judith Butler (2003), a identidade está incorporada nas definições estabilizadoras de gênero, sexo e sexualidade. Ao propor reflexões sobre os estudos feministas, Butler (2003) aponta que tal perspectiva peca ao reduzir a mulher em uma única identidade e com isso excluindo aquelas mulheres que não se encaixam nesta norma. Butler acredita que quando alguém se identifica como “mulher”, o sujeito não performa uma identidade comum, pois seu gênero possui outras vivências, culturas, raça, classe e etnia e isso faz com que uma identidade comum de mulher fique atrelada a estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina.

Entendemos que essa estrutura universal sobre o qual Judith Butler fala está vinculada às questões *queer* seria a heteronormatividade, termo empregado pela primeira vez pelo teórico social Michael Warner. De acordo com Warner (1994), a heteronormatividade vem da interpretação social que o sujeito heterossexual constrói e reproduz culturalmente. Warner reflete sobre a heteronormatividade a partir dos pensamentos da feminista Monique Wittig, que segundo ele, acredita que viver em uma sociedade é viver na heterossexualidade e que o pensamento ocidental é representado pela união homem e mulher.

O professor de filosofia Rafael Leopoldo (2018) explica a heteronormatividade como uma tendência que a sociedade tem de considerar o relacionamento heterossexual como natural e as outras relações como desvio da norma padrão, sendo essas normas não relacionadas apenas com a orientação sexual, mas também o regime político normativo. A partir desses pensamentos, propomos compreender heteronormatividade como ações que a sociedade heterossexual propaga culturalmente e que ela entende como normal, com isso, atrelando a outras esferas do contexto social.

Dito isso, percebemos que estudar a teoria *queer* é pensar em descobrir o diferente, o teimoso, o fluído, os aspectos que ligam a sexualidade, gênero, identidades e confrontando a

⁴ Judith Butler se identifica como uma pessoa não binária e, por isso, utilizaremos uma forma de linguagem inclusiva para falar sobre seus escritos.

heteronormatividade. Assim, discutidas as concepções de identidade, queer e heteronormatividade, podemos iniciar problematização da narrativa de Maggie Nelson.

Argonautas (*Argonauts*, no original) foi originalmente lançado em 2015, mas somente em 2017 teve sua primeira edição disponível no Brasil. Com o intuito de singularizar as questões de gênero e sexualidade, opto por trabalhar com três cenas paradigmáticas de *Argonautas*, as que envolvem a relação com seu companheiro Harry Doge.

Maggie Nelson inicia a narrativa destacando inquietações a respeito do gênero do seu marido. Harry Dodge, marido de Nelson, identificava-se anteriormente como mulher por ter sido assim designada no momento de seu nascimento, porém, em *Argonautas*, ele se identifica como sujeito *queer*. Maggie Nelson expõe como foi lidar com a transição de gênero de Harry Dodge. Ela descreve quando ele iniciou a ingestão de testosterona, hormônio entendido socialmente como masculino, as mudanças que aconteceram no corpo dele, o procedimento de mastectomia e momentos que sofreram algum tipo de preconceito, seja relacionado a sua identidade ou a orientação sexual.

Considerando as recentes transformações em sua vida, Nelson pondera a transição de seu marido, sua gravidez e até mesmo sua lesbianidade à luz de comentários teóricos de Judith Butler e Eve Sedgwick. Isso revela um apreço não só teórico e crítico, mas como a teoria permite que Nelson faça sentido da própria vida. Feita a contextualização e apresentado os principais conceitos da teoria *queer* para a problematização da obra, propomos então a seguinte análise.

Para a investigamos como a narrativa é problematizada de acordo com a teoria *queer*, iremos elencar para análise três momentos da narrativa que acreditamos ser essenciais para que respondêssemos à pergunta norteadora desse estudo. Iremos destacar o momento quando Maggie Nelson e Harry Dodge decidem casar-se diante a proposição que seria acatada pelo estado da Califórnia. O segundo momento que será destacado, é quando Maggie Nelson problematiza a identidade Mulher pós casamento, e o terceiro momento quando Harry Dodge se declara um sujeito *queer* e explica que não se encaixa nas regras de gênero impostas pela sociedade e Estado.

Neste primeiro momento elencamos o trecho quando Maggie Nelson e Harry Doge se casam, judicialmente. Apesar de morarem juntos, o casal acatou a decisão de casar antes que a Proposição 8, a proposição que proibia o casamento de pessoas do mesmo sexo no estado da

Califórnia em 2008, fosse aprovada. Apesar do sufoco para encontrar um local que pudessem realizar a cerimônia, os dois conseguiram se casar horas antes da proposição ser aprovada.

Não planejávamos nos casar no papel. Mas quando acordamos na manhã do dia 3 de novembro de 2008, véspera da votação, e ouvimos no rádio, preparando café, o resultado da pesquisa mais recente, levamos um choque: havia uma chance de a Proposição 8 ser aprovada. Nossa reação nos surpreendeu, pois ela revelava a confiança tola e passiva de que o arco do universo moral, por mais longo que seja, sempre tende para o lado da justiça. Mas a justiça real não tem coordenadas nem teleologia. Pesquisamos no Google “como se casar em Los Angeles” e fomos até a Prefeitura de Norwalk, onde o oráculo havia prometido que o ato seria consumado, e deixamos nossa criaturinha na creche, que ficava no caminho. (NELSON, 2017, p. 25).

Nelson e Dodge, uma mulher lésbica e um sujeito queer, ao se casarem marcam a quebra da heteronormatividade que é imposta e reproduzida culturalmente por meio de regras na sociedade, como aponta Warner (1994). O pensamento heteronormativo quando o assunto é casamento entre um homem e mulher cisgênero é apontado por Warner como a base comum e como único modelo que a sociedade possui para a procriação e desenvolvimento da sociedade. Entendemos que Warner está apontando o casamento como expressão da heteronormatividade, entretanto não acreditamos que Nelson e Dodge se casam para poder conseguir reconhecimento ou respeito de sujeitos que normatizam essa expressão. Nelson e Dodge fazem essa escolha como forma de resistência ou de ativismo para desafiar sujeitos que concordam com a Proposição 8.

Ao cortar o direito de Nelson e Dodge, a proposição estaria corroborando com a ideia que Warner (1994) apresenta ao relatar o pensamento heteronormativo que acreditam que sujeitos que desviam a norma padrão não poder se casar por não conseguirem reproduzir. Ao levarmos esse pensamento heteronormativo para *Argonautas* constatamos que não possui fundamento, já que Nelson e Dodge conseguem engravidar por meios alternativos que a ciência os propiciou.

Ao falarmos de casamento, o pensamento de Miskolci (2009) sugere que a heteronormatividade seja um conjunto de regras estabelecidas por meio de processo sociais de poder e controle, até mesmo de pessoas heterossexuais. Acreditamos que o casamento seja uma das instituições que propagam formas de controle de pensamentos heteronormativo e que mesmo pessoas LGBTQIA+ estão destinadas a essas regras.

Colling (2018) aponta que o casamento e a orientação sexual são voltados para o homem e que as mulheres são doutrinadas por meio de uma ideologia de romance heterossexual que

propõe propagar o casamento padrão heterossexual. Como os sujeitos *queers* são caracterizados por essa desconstrução, pela quebra de regras e por não seguir imposições culturalmente atrelado ao seu gênero ou sexo, Nelson e Dodge quebram essa ideologia de casamento padrão e perpetuação de uma doutrina que apenas favorece os sujeitos cisgênero heterossexual.

A não permissão do casamento entre Nelson e Dodge se caracterizaria como um ato de controle social que, de acordo com Miskolci (2009. P.9), “expressa as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade.” Apesar deste ser um momento na narrativa que o casal rompe as barreiras normativas, eles em outro momento corroboram com o mecanismo heteronormativo. Como demonstrado a seguir

Uau, minha amiga disse, enchendo-a de café. Nunca vi uma coisa tão heteronormativa em toda minha vida. A fotografia da caneca mostrava minha família e eu, prontos para assistir ao balé O Quebra-Nozes no Natal – um ritual importante para minha mãe quando eu era pequena e que revivemos com ela agora que há crianças na minha vida. Na fotografia eu estou grávida de sete meses do que viria a ser Iggy, usando um rabo de cavalo alto e vestido de oncinha; Harry e o filho estão de terno escuro combinado, elegantíssimos. Estamos na frente da lareira, na casa da minha mãe, na qual havia meias penduradas – cada uma bordada com as iniciais dos nossos nomes. Parecemos felizes. (NELSON, 2017, p. 16).

É importante ressaltar que a autora faz o grifo em itálico na obra para sinalizar o pensamento ou a fala de algum personagem, neste caso o de uma amiga. Neste momento, Nelson descreve um costume de Natal de sua família que é realizado desde criança e resolveram dar continuidade depois que crianças surgiram na sua vida. O pai e o filho de terno e a mulher grávida de vestido, e assim percebemos a reprodução do conceito apresentado de heteronormatividade por Miskolci (2009) que mesmo os sujeitos desviantes da norma perpetuam ideais heteronormativos. O segundo momento que elencamos para análise é o momento seguinte após a aprovação da Proposição 8, no qual Maggie Nelson se questiona a respeito da sua identidade de gênero e elencando questões que envolvem a identidade mulher.

Mas qualquer identidade que eu tenha notado nas minhas relações com mulheres não é a identidade da Mulher, e certamente não é a identidade entre os genitais. Em vez disso, é o entendimento comum e opressor do que significa viver no patriarcado. (NELSON, 2017. p. 27).

Nelson critica a identidade Mulher que é normalizada pelas imposições heteronormativas e ao utiliza a letra “M” maiúscula, ela entende que as identidades de mulher que ela conhece

não seguem a normatividade que é imposto pela identidade Mulher. Assim, partindo do mesmo princípio de Judith Butler (2003), que propõe uma crítica aos estudos feministas ao simplificarem o sujeito mulher a uma identidade comum e acabam ignorando outros sujeitos que se identificam como mulher.

Entretanto, para Joan Scott (1992), a partir dos anos 1980 as críticas sobre uma identidade fixa da mulher desestabilizaram a categoria que a partir de então começava a legitimar outras identidades femininas que antes eram suprimidas por um discurso patriarcal. Para Butler (2003, p.20), o patriarcado vem sendo criticado por não conseguir responder justamente essas questões relativas à opressão de gêneros nos contextos culturais. O patriarcado é o entendimento comum e opressor que Nelson aponta por causar essa identidade coletiva para mulher.

Ao falar sobre a genitália, Maggie Nelson faz alusão ao pensamento de que o sexo é determinante do gênero e consecutivamente da identidade de gênero. Nelson discorda desse pensamento como vemos no último trecho demonstrado, quando ela nega que a identidade de mulher não é a identidade entre os genitais, pois mesma vivência por meio do seu companheiro as diferentes performances de gênero que foi imposta no nascimento dele. Colling (2018) indica que esse pensamento é tido socialmente como natural ou normal, entretanto existem sujeitos transgressores que quebram esses pensamentos.

A partir de disso, podemos argumentar que as identidades de mulher, são diversas e podem ou não salientar características que a teoria *queer* aponta como normativas. A teoria *queer* estuda essas identidades desviantes viabilizando espaços de fala para sujeitos de identidades que são taxadas de esquisitas e que são oprimidas por sujeitos opressores que reproduzem discursos heteronormativo e patriarcal. No terceiro momento que elencamos para análise o seguinte trecho mostra os pensamentos de Maggie Nelson e a fala de Harry Dodge, que a autora sinaliza em itálico na obra, ao fazer questionamentos sobre transição e identidade:

Que para algumas pessoas, “transição” pode significar deixar um gênero totalmente para trás, mas para outras não – como Harry, que é feliz se identificando como *butch* que toma T? *Não me encaixo em lugar nenhum*, Harry costuma dizer a quem pergunta. Como explicar, numa cultura frenética por resoluções, que às vezes a merda continua a mesma? *Não quero o gênero que me foi atribuído quando nasci. Também não quero o gênero masculino que a medicina transexual pode fornecer e que o Estado vai me garantir se eu me comportar da maneira correta. Não quero nada disso.* (NELSON, 2017, p. 51).

Entendemos que Harry Dodge no início da sua vida teve seu sexo biológico atrelado a uma identidade de gênero, porém como os anos Harry Dodge começou a se identificar como sujeito *queer* e ir constituindo sua identidade diferente do que sua genitália reivindicava. De acordo com Louro (2018), não poder performar uma identidade de gênero diferente do sexo tem ligação direta com a oposição binária, já que devido a construção de identidade de homem e mulher acabam não incluindo outras identidades masculinas e femininas.

Apesar de Dodge não se sentir identificado com a identidade Mulher que é construída socialmente pela heteronormatividade e tão pouco pela identidade que o gênero masculino carrega, identifica-se pela identidade de *butch*, que é entendida por Nelson (2017) como mulher muito masculinizada. Louro (1997) aponta que ao performar uma identidade que divergem da hegemonia comum para homem e mulher é feito uma crítica a padrões binários que tentam deslegitimar como falso/falsa homem ou mulher. Assim, Dodge pode ser compreendido como sujeito que desvia os padrões binários por não querer ser do gênero feminino e muito menos do gênero masculino.

Quando Harry Dodge diz que não se encaixa em nenhum lugar e que não quer se comportar de maneira correta, fazemos uma ligação com o termo *queer* e os conceitos apresentados no referencial teórico dessa pesquisa. Louro (2018) propõe pensar no sujeito *queer* como um sujeito viajante que está se comportando em desacordo com as normas padrões, um viajante diferente e que provoca estranheza. Colling (2018. p.25) aponta que os ativistas “passam a entender queer como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas”

Ao retornando as ideias de Colling (2018) e Louro (2018) para o termo *queer*, assimilamos que o termo se refere aquele que possui muitas possibilidades de constituir ou não seu gênero e sua sexualidade. Dodge ao se identificar com estes sujeitos que quebram as normas, que fogem do padrão, que são diferentes e que não sabem em que categoria de gênero estão, se classifica como *queer*.

Quando pensamos em *queer* logo falamos do excêntrico, do diferente, do que foge as normas padrões, que quebram as barreiras sociais que envolvem sexo, gênero e identidade. De outro lado, a teoria *queer* problematiza heteronormatividade, os padrões hegemônicos de gênero, sexo, sexualidade e identidade de gênero. E precisamos recorrer a este estudo para poder compreender as indagações que a obra *Argonautas* nos levam ao dialogar com essa temática.

Argonautas de Maggie Nelson pode ser problematizado por meio dos seus personagens e momentos vivenciados por eles à luz da teoria *queer* em momentos quando Harry Dodge e Maggie Nelson se casam, ele um sujeito *queer* e ela uma mulher lesbica, e quebram as normas padrões que estão intrinsecamente na sociedade ocidental por meio da cultura heteronormativa. A heteronormatividade que é entendida por normas ou costumes heterossexuais é alvo de crítica por questionar a existência de sujeitos como Harry Dodge.

Foi possível também problematizar a identidade Mulher por meio dos pensamentos de Nelson ao se indagar a respeito da sua própria identidade, que estava em desacordo com que se tem de padrão para tal identidade. Os teóricos da teoria *queer* dizem que pensar em uma identidade única encaixa e exclui sujeitos que não performam identidade da forma como esperado. Do mesmo modo, a teoria *queer* nos ajuda a entender Harry Dodge, um sujeito que não se enquadra no gênero e identidade de gênero que foi estabelecido ao nascer.

Trazer *Argonautas* para a academia é compreender situações e sujeitos que muitos das vezes são silenciados por se expressar de maneira diferente do usual ou até mesmo de performar o seu gênero. Mostrar por meio da literatura que esses sujeitos existem e que eles estão ganhando pauta cada vez mais nas sociedades é dar ênfase ao diferente, ao excêntrico, ao que quebra padrões e ao que problematiza situações que são normalizadas.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. *Queer. In: BENNETT, Andrew. An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. 3. ed. Great Britain: Longman, 2004. p. 187-196.

BUTLER, Judith. Criticamente *Queer. In: 2019. Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. São Paulo: Imprensa, 2019. p. 367-399.

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

COLLING, Leandro. **Gênero e sexualidade na atualidade**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2018.

Leopoldo, Rafael. O pensamento lésbico e a teoria queer. **PERI**, v.10, n.02. p.110-127, 2018.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MIRANDA, Olinson Coutinho; Garcia, Paulo Cesar. A Teoria *Queer* como representação da cultura de uma minoria. In: **III EBECULT, III Encontro Baiano de estudos em cultura**, 2012, Cachoeira. III Ebecult, 2012.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias** (UFRGS), v. 21, p. 150-182, 2009.

NELSON, Maggie. **Argonautas**. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita a história: novas perspectivas**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63-95.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Tendências**. London: Routledge, 1994.

SILVA, Ruan Nunes. **Escrituras do corpo**. 2022. 211 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos de Literatura, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16590>. Acesso em: 12 jul. 2022.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

WARNER, Michael. *Fear of a queer planet: queer politic and social theory*. **Social Text Collective**. Minnessota, 1994.



RELAÇÕES DE GÊNERO E CONDIÇÃO FEMININA: ANÁLISE DO CONTO “O JARDIM SELVAGEM”, DE LYGIA FAGUNDES TELLES

Micharlane de Oliveira DUTRA (UERN)¹
Manoel Freire RODRIGUES (UERN)²

RESUMO: Em 1970 a escritora Lygia Fagundes Telles publica a antologia de contos *Antes do Baile Verde* e realiza reflexões sobre variados temas, inclusive, sobre a mulher na sociedade. Assim, o presente trabalho objetiva analisar as figurações femininas e as relações de gênero presentes no conto “O Jardim Selvagem”, representadas pelas personagens: Daniela e Pombinha. Para realizar essa reflexão, temos como embasamento teórico os textos de Dalcastagné (2005/2012), Okin (2008), Spivak (2014), Woolf (2019), dentre outros. No conto, há críticas a respeito das condições estabelecidas pelo patriarcalismo e a quebra desses padrões, conduzindo-nos, assim, a pensar sobre os caminhos que as mulheres estão trilhando em busca de espaço e de voz, ao mesmo tempo em que se constitui como resistência, ao compreendermos o contexto vigente naquela situação, ou seja, a ditadura militar. Assim, discutir sobre essas desconstruções permite-nos vários questionamentos a respeito dos valores sociais e culturais perpetuados ao longo dos séculos.

Palavras-chaves: Gênero. Condição. Feminino. Lygia. Literatura.

ABSTRACT: In 1970, the writer Lygia Fagundes Telles publishes the anthology of short stories *Antes do Baile Verde* and reflects on various themes, including women in society. Thus, the present work aims to analyze the female figurations and gender relations present in the short story “O Jardim Selvagem”, represented by the characters: Daniela and Pombinha. To carry out this reflection, we have as a theoretical basis the texts by Dalcastagné (2005/2012), Okin (2008), Spivak (2014), Woolf (2019), among others. In the short story, there are criticisms regarding the conditions established by patriarchy and the

¹ Mestranda em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), do Programa de pós-graduação em Letras-PPGL/UERN. E-mail: micharlaneoliveira@gmail.com.

² Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, *Campus* de Pau dos Ferros (CAPF/UERN). E-mail: manoelfreire@uern.br.

breaking of these patterns, thus leading us to think about the paths that women are following in search of space and voice, at the same time that they constitute themselves as resistance, when we understand the prevailing context in that situation, that is, the military dictatorship. Thus, discussing these deconstructions allows us to question several questions about the social and cultural values perpetuated over the centuries.

Keywords: Gender. Condition. Feminine. Lygia. Literature.

Considerações Iniciais

A antologia de contos *Antes do Baile Verde*, publicado em 1970, de autoria de Lygia Fagundes Telles, apresenta um conjunto de contos que refletem sobre várias temáticas, principalmente, sobre a realidade cotidiana da sociedade brasileira, entre tais, encontramos críticas direcionadas ao contexto político e social vigente no ano de publicação da antologia.

Nessa perspectiva, para realizar este trabalho, selecionamos o conto *O Jardim Selvagem*, no intuito de discutirmos pela perspectiva Lygiana, questões da relação de gênero e condição feminina predominante na representatividade das personagens Daniela e Pombinha. Ambas se constituem como modelos sociais de comportamentos femininos divergentes e cada qual em sua essência possui características peculiares que refletem o meio e a geração a que pertencem.

Assim, fica evidente a relevância desta pesquisa, ao tentarmos compreender como acontece essa crítica da autora no que se refere ao papel determinado para a mulher, uma vez que a luta para conquistar novos espaços que não seja o lar, se deu há muito tempo e através de muita persistência de mulheres que não se conformavam com a realidade que lhe era imposta.

Diante disso, adotamos como procedimentos metodológicos, a pesquisa de cunho qualitativo, de caráter bibliográfico, com ênfase na análise de trechos do referido conto que revelem a problemática da construção ou desconstrução do perfil feminino, e para esta análise, temos como embasamento teórico os textos de Dalcastagné (2005/2012) que trata sobre espaço social feminino; Okin (2008) que apresenta discussões sobre gênero e as esferas pública e privada; Spivak (2014) ao propor reflexões sobre a mulher como sujeito subalterno e oprimida pelo modelo de construção ideológica de gênero; Woolf (2019) reflete sobre a tradição do patriarcado e a falta de recursos financeiros para a mulher escrever. Além de outros textos que também subsidiarão o estudo.

No primeiro tópico realizaremos uma contextualização do conto, bem como uma discussão sobre a organização do conto. Já no segundo tópico, faremos uma discussão teórica.

acerca do conceito de gênero e as relações sociais, além de também tratarmos sobre a condição feminina que foi estabelecida desde o início da história da mulher, mas que ao longo do tempo vem sendo quebrada essa visão homogênea dos papéis sociais. Por último, faremos a análise do conto com foco nas representações sociais das personagens Daniela e Pombinha e depois as considerações finais.

Relações de gênero figuradas no conto

O conto é um gênero textual que vem ganhando espaço ao longo da história e apresenta uma estrutura que exige do contador a criatividade de mudar espaços, ambientes e personagens de modo que se torne uma criação literária, seja oralmente ou por escrito, visto que:

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário. (GOTLIB, 2004, p. 08).

Nessa perspectiva, quando o narrador assume as funções de contador-criador-escritor, notamos que obedece aos critérios necessários para a história se constituir como um conto, pois é justamente nesse caráter de transformar que se encontra a construção do enredo. O conto “O Jardim Selvagem”, de Lygia Fagundes Telles, foi publicado em 1970, período em que o país estava vivenciando mudanças políticas, censuras, e muitas vozes se tornavam subalternas, uma vez que “a questão do subalterno está atrelada ao que ele não pode dizer, visto que “algo como uma recusa ideológica coletiva pode ser diagnosticada pela prática legal sistematizada do imperialismo”(SPIVAK, 2014, p.82).

Assim, o fato de a autora Lygia publicar um texto que realiza crítica ao poder vigente e propõe uma reflexão sobre os interesses sociais quando determina o lugar que o sujeito feminino deve ocupar, está trazendo à tona a importância da escrita como voz para os subalternos, visto que a mulher neste contexto está sendo duplamente oprimida, tanto pela dominação patriarcal, quanto pela violência do momento político. É sob essa realidade que notamos a importância de termos o conhecimento da história também pela perspectiva do público feminino.

O conceito de gênero “refere-se à institucionalização social das diferenças sexuais; é um conceito usado por aqueles que entendem não apenas a desigualdade sexual, mas muitas das diferenciações sexuais, como socialmente construídas” (OKIN, 2008, p. 306).

Então, pensar sobre esse conceito vai além de uma reflexão sobre o percurso histórico da mulher, mas carrega em sua essência o fato de que grande parte da experiência da vida em sociedade das pessoas foi estruturada por relações de gênero, isso remete ao fato de que tudo depende de qual é seu sexo, ao mesmo tempo em que indica a organização social em torno da diferença que vem sendo estudada por algumas teóricas feministas, as quais desenvolveram o conceito de gênero para analisar as relações de poder existentes que envolvem as relações sociais entre o homem e a mulher.

Assim, podemos compreender melhor esta dominação masculina apontada também por Spivak (2014), que discute como se dá a dominação de gênero, algo que vem sendo questionado através da teoria pós-colonial; e esta, por sua vez, tende a ignorar as desigualdades contidas na ideia de gênero, fixando seus esforços em contestar a dominação colonial.

Com uma sociedade empenhada nos próprios interesses, publicar uma antologia de contos que tratam de questões sociais durante um período conturbado e carregado de matrizes ideológicas, que definem a função do feminino, não foi nada fácil. O arquétipo da mulher na sociedade patriarcal a designava como incapaz de exercer autonomia e a subjugava como dependente da proteção masculina.

A filósofa e política Susan Okin (2008), em seu artigo: “Gênero, público e privado” discute que existe nas configurações históricas, uma dicotomia em que é possível analisar de forma separada as categorias “público” e “privado”, a partir da ideia de que essas esferas são diferentes e que essa teoria tem sido estudada principalmente pelos estudos contemporâneos feministas, especialmente na teoria liberal – “o privado” sendo usado para referir-se a uma esfera ou esferas da vida social nas quais a intrusão ou interferência em relação à liberdade requer justificativa especial, e “o público” para referir-se a uma esfera ou esferas vistas como geralmente ou justificadamente mais acessíveis” (OKIN, 2008, p. 306).

A autora discute que na maioria das vezes esses termos têm sido estudados sem preocupação ou valorização, enquanto que, os estudos feministas têm lutado para tornar clara a diferenciação desses termos, de modo que quebre as ambiguidades políticas estabelecidas ao longo da história, uma vez que, por muito tempo, a divisão de tarefas entre sexos esteve em

evidência, delegava-se ao homem atividades que envolviam o mundo do trabalho, da política, do sustento do lar, enquanto que para as mulheres direcionavam o papel de cuidar da família e ambiente doméstico.

A divisão do trabalho entre os sexos tem sido fundamental para essa dicotomia desde seus princípios teóricos. Os homens são vistos como, sobretudo, ligados às ocupações da esfera da vida econômica e política e responsáveis por elas, enquanto as mulheres seriam responsáveis pelas ocupações da esfera privada da domesticidade e reprodução. (OKIN, 2008, p. 307).

Mas, apesar dessas ideologias estabelecerem o lugar que a mulher deveria ocupar, muitas buscaram quebrar esse lugar de subordinação, provocando uma revolução ao negar esse protótipo e arrancar as raízes culturais silenciadas, as quais tiveram início com a emancipação no século XX, e esta revolução sobre os questionamentos quanto ao papel determinado para a mulher e os direitos igualitários de oportunidades diferentes da esfera doméstica e conseqüentemente, dentro do mundo da política, partiu, em sua maioria das feministas do século XIX – e do início do XX –. e que apesar de tantas implicações, buscavam constantemente demonstrar que possuíam capacidade de seguir carreira e posicionar-se.

O percurso para destravar a condição que lhe era determinada, apresentou-se cheio de obstáculos, e por isso, sofreram para alcançar uma cidadania ampliada, com direitos igualitários e respeito pelo potencial e competência que exerciam e ainda continuam nesta luta nos dias atuais.

Análise do conto “O jardim selvagem”

No conto “O jardim selvagem”, objeto de estudo deste trabalho e integrante da antologia *Antes do Baile Verde*, observamos a contraposição de duas figurações femininas representadas pelas personagens Daniela e tia Pombinha. Notamos uma crítica aos moldes sociais estabelecidos para a figura feminina no conto. Nele apresentam-se contradições e uma tentativa de ultrapassar o destino da mulher, ao romper com os paradigmas idealizadores e construir personagem com caráter ambíguo e cheio de mistérios. Goblit (2004) em seu livro *A teoria do conto*, explica-nos que o contar exige toda uma escolha do contador, um cuidado com tudo que contribui para expressar o seu discurso, visto que:

A voz do contador, seja oral, ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta – entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões –, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório. (GOBLIT, 2004, p. 08).

Nesse sentido, compreendemos que é necessário considerar todos os detalhes que são contemplados no discurso pela voz do narrador, uma vez que, são esses recursos que direcionam o leitor a conhecer os personagens e seu respectivo caráter ideológico. Por isso, neste conto em análise, visamos observarmos essas interferências nos discursos logo pelo início da narrativa que, apresenta uma declaração misteriosa do ponto de vista do tio Ed “— Daniela é assim como um jardim selvagem” (TELLES, 2009, p. 105). Assim, é através dessa designação dada à esposa, que passamos a acompanhar o desenrolar da história. Com essa maneira de descrevê-la e caracterizá-la, promove uma abertura para ambiguidade e gera questionamentos sobre o que significa essa adjetivação em relação à Daniela.

Logo, somos levados a refletir sobre o que essa declaração visa revelar acerca da personagem Daniela, que é recém-casada com Ed, irmão mais novo de tia Pombinha, e que apesar de Ed já ser agora um homem casado, sua tia continua a vê-lo como um menino que não é capaz de lidar com os desafios da vida cotidiana, pois, ao saber da notícia do casamento dele, que ocorreu de forma secreta e repentina, fica frustrada e preocupada, principalmente pelas dúvidas sobre o motivo dessa atitude; já que na infância Ed fora uma boa criança, e que apesar desta decisão de casar-se e não comunicá-la ou convidá-la para presenciar a cerimônia, retoma sua admiração por Ed, e pressupõe que ele será bom esposo, “— [...] Casado, imagine... Deve dar um marido exemplar, desde criança foi muito bonzinho, você precisava ver que pérola de menino! Uma verdadeira pérola...” (TELLES, 2009, p. 109).

A maneira como Ed descreve a esposa, contribui para que sua família passe a questionar: quem de fato é Daniela? Ao ser questionado pela narradora Ducha, ele não consegue explicar com exatidão a declaração, ou não quer revelar o verdadeiro sentido, por isso, acaba por responder à curiosidade da menina dizendo: “— Jardim selvagem é um jardim selvagem, menina”.

A narrativa é feita pela sobrinha de Pombinha, Ducha, uma menina que não sabemos detalhes sobre sua idade, mas que se encontra numa fase de transição da infância para adolescência e que acaba ficando muito curiosa com a maneira com que o tio Ed fala de Daniela.

E, sob essa observação atenta e curiosa da menina, passamos a acompanhar a narrativa acerca das figurações femininas predominantes no enredo.

Através das observações feitas pela narradora e das indagações constantes, notamos que a relação da tia Pombinha com seu irmão Ed constituem-se a partir de um vínculo maternal que ainda não fora quebrado por tia Pombinha, uma vez que isso se evidencia na maneira como ela vê o sobrinho; e conduz o leitor a enxergar nela traços instituídos para a mulher desde os tempos remotos, daquela que cuida mais do lar, da família, que demonstra instinto maternal e cuida de todos que fazem parte de seu convívio.

A personagem demonstra também seguir tradições de associar o mundo espiritual à realidade, pois, após saber do casamento que aconteceu de forma escondida, passa a relatar sensações ruins, como se pressentisse que algo estava acontecendo com seu irmão Ed e que teria medo de que algo pior estivesse para acontecer, inclusive, gera uma atmosfera de mistério que leva a retomar a declaração de Ed quanto a Daniela, “O jardim selvagem”. Mas, enquanto Pombinha descreve suas sensações, Duchá discorda e demonstra descrença quanto ao que a tia relata sentir.

A autora Lygia evidencia os conflitos advindos das relações de gênero e da condição social feminina, uma vez que, no conto a protagonista Daniela constantemente demonstra contradição em suas atitudes, ora parece seguir virtudes femininas comuns e esperadas para uma mulher na época em questão, como tocar piano e usar perfume francês, ora essa educação exigida para uma mulher casada é quebrada dessas amarras do círculo familiar, pois, apesar desses detalhes dos cuidados e delicadeza, costuma tomar banho nua na cachoeira e, por motivos desconhecidos, usa continuamente uma luva na mão direita, traços estes que enfatizam peculiaridades e comportamentos estranhos.

A personagem ao transgredir os ideais patriarcais, permite uma reflexão sobre a formação do caráter feminino ao longo da história, cuja base se fundamenta em papéis pré-determinados. Deparar-se com atitudes não esperadas da personagem Daniela, causa transtornos no casamento e a apreciação desses valores por parte da família do marido, causa insatisfação e fica nítida, assim, a intenção da autora de mostrar os pensamentos da sociedade quanto ao rompimento dessas desconstruções sociais.

Ao mesmo tempo em que demonstra atos de uma mulher à frente de seu tempo, temos a outra face de Daniela, pois, ao visitar a tia Pombinha, constrói naquela situação uma nova

imagem quanto a sua feminilidade e qualidades, que na visão de Pombinha, mulher recatada e do lar, eram essenciais para uma mulher casada. E, por essas circunstâncias, passa a ver Daniela com bons olhos e elogia-la:

— Ah, você não imagina como é encantadora! Nunca vi uma beleza igual, que encanto de moça! Tão natural, tão simples e ao mesmo tempo tão elegante, tão bem cuidada... Foi tão carinhosa comigo!

Fiquei olhando para as pernas finas de tia Pombinha com as meias murchas de cor de cenoura. Bom, então tudo tinha mudado.

— Quer dizer que a senhora gostou dela?

— Muito, fiquei mesmo cativada! E trouxe presentes, venha ver —disse puxando-me pelo braço.

— Três cortes de seda finíssima para mim e para você uma boneca francesa... Loura, loura!

— Tenho ódio de boneca. [...]

Fiquei olhando a boneca dentro da caixa. Usava luvinhas de renda.

— Estava de luva?

— Estava. Uma luva verde, combinando com os sapatos. No começo a gente estranha a luva só naquela mão. Mas não é mesmo de se estranhar? Podia fazer uma plástica... Enfim, deve ter motivos. Um amor de moça! (TELLES, 2009, p. 109-110).

Nesse trecho, notamos que a proximidade entre as personagens só acontece quando Daniela agrada a tia Pombinha com presentes e atitudes de delicadeza, e isso conduz o leitor a pensar sobre a questão da relação de gênero, o quanto subjugam as mulheres pelo comportamento e personalidade, pois nesse momento descrito acima, ela correspondeu ao ideal esperado.

Para esclarecer a posição de determinada personagem, hoje, precisamos nos ater ao modo como ela fala como gesticula e se comporta diante de outras personagens para saber de onde ela vem, e quem ela é. Mais do que nunca a personagem transporta seu próprio espaço, por mais reduzido que ele seja. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 128-129).

Mas, essa atmosfera de tranquilidade e ordem, deixa de prevalecer quando em outras situações do dia a dia, Daniela demonstra frieza e maldade, por exemplo, a quebra da fragilidade de Daniela acontece ao matar o cachorro e revela a singularidade de alguém que foge aos padrões.

Ao lidarmos com o relato da empregada e seu olhar de indignação, evidenciamos o reflexo da frustração em presenciar e desvendar a natureza da personagem Daniela, que matara Kleber, o cachorro de estimação, que vivia na chácara da família e que sempre acompanhava Daniela.

No relato da cozinheira, o animal se encontrava doente e para diminuir o sofrimento, Daniela decide matá-lo e, com a mão enluvada, mira no animal e acerta na cabeça do bicho e isso causou medo e indignação da empregada, que acabou por se demitir.

Assim, observamos o quanto à figura feminina sempre é vista com olhar de julgamento, pois o fato dela atirar justamente com a mão enluvada contribuirá para gerar mistério e retomar outros fatos do passado, quando Daniela demonstrou fúria contra o marido: “—[...] Uma noite a mesa do jantar virou inteira. O doutor disse que foi ele que esbarrou no pé da mesa, pra não cair, agarrou a toalha e veio tudo pro chão. Mas ninguém me tira da cabeça que quem virou a mesa foi ela” (TELLES, 2009, p. 111). Observamos ainda, que os perfis são traçados pelo viés psicológico, e cada personagem confere uma carga de representatividade, desde a que segue os moldes, àquela que vai na contramão.

Ao analisarmos os confrontos e descrição da personalidade de Daniela como um jardim selvagem, observamos a tentativa de questionar o lugar ideológico e o rompimento destas determinações. Nesse sentido, Dalcastagné (2012), aborda que é através dessa revelação da pressão causada pelo enclausuramento das mulheres no ambiente doméstico, o convívio forçado, ou até mesmo os mistérios que as rodeiam, que descobrimos a verdadeira pressão exercida pela sociedade.

Por isso, na narrativa a personagem acaba gerando alvoroço nos costumes e práticas de interesses do patriarcalismo, mesmo praticando atos que condiziam com o esperado, como no relato da empregada ao analisar o caráter de Daniela: “— [...] Nunca me tratou mal, justiça seja feita, sempre foi muito delicada com todos os empregados. Mas não sei, me aborreci por demais... isso de matar o Kleber! E montar em pelo como monta, feito índio, e tomar banho sem roupa...” (TELLES, 2009, p. 111). A personagem misteriosa parece sempre estar na mira dos julgamentos, pois apesar de em vários momentos demonstrar ser uma “mulher do lar”, responsável e delicada, qualquer outra atitude que fuja desses padrões, frustra aos que estão ao seu redor.

Essas figurações femininas conduzem o leitor a refletir sobre as questões da relação de gênero ponderadas. Uma vez que, nas décadas de 1960 e 1970, as representações sociais esperadas eram do perfil da tia Pombinha, mulher conservadora, de uma visão retrógrada que assume a função do lar e tem comportamentos correspondentes à geração que pertencia, e isso notamos até mesmo pela percepção perspicaz da sobrinha, que ignora as atitudes da tia: “[...]”

Quando minha tia anunciava uma história importante, na certa vinha alguma bobagem sem importância alguma” (TELLES, 2009, p. 107); “Tia Pombinha gaguejava, o pescoço fino cheio de manchas avermelhadas. Ficava assim que nem peru quando tinha uma emoção forte” (TELLES, 2009, p. 109); “Fiquei olhando para as pernas finas de tia Pombinha com as meias murchas cor de cenoura” (TELLES, 2009, p. 109).

A narradora observa e menospreza o comportamento da tia em variadas situações, considerando-o como inconveniente e antiquado. Enquanto isso, Daniela é o oposto e apresenta características de uma mulher moderna, que não se preocupa com a opinião alheia, toma banho nua na cachoeira, é vaidosa e age por impulsos sem dar importância ao que vão pensar dela. Parece seguir novas tendências de perfis femininos que estavam surgindo naquela geração de 1970. Por isso, segundo Dalcastagné, a maioria das personagens da escritora Lygia Fagundes Telles apresenta em suas narrativas mulheres que já não suportam seguir aquilo que lhe determinam:

Suas protagonistas, de um modo geral, são mulheres sufocadas pelas exigências sociais, pelos compromissos familiares, pelas máscaras que já não decolam do rosto. Daí confina-las numa casa, para fazer ressoar seu confinamento interno. O que significa que o espaço físico possui profundas implicações nessas narrativas, tanto na elaboração da trama quanto na constituição das personagens. (DALCASTÁGNE, 2005, p. 19).

Dalcastagné (2005) discute que este tipo de personalidade feminina é bem presente nas produções da escritora Telles, em sua maioria são personagens que não suportam mais fingir que tudo está caminhando tranquilamente e que aqueles papéis lhe satisfazem, por isso, é a partir das movimentações das personagens, que acontece uma quebra dessa expectativa do leitor, quanto ao que se deseja encontrar na narrativa.

No final do conto, os acontecimentos que sucedem geram mais dúvidas quanto ao caráter misterioso de Daniela. O tio Ed acaba morrendo e a explicação dada pela esposa é que teria sido suicídio com um tiro na cabeça. A maneira como é narrada este episódio pela menina, gera desconfiança e somos levados à indagação de Ducha: “Ed cometera suicídio, motivado pela doença, ou fora assassinado? Sua morte tem causas endógenas ou exógenas? É de ordem selvagem ou “jardinesca”? São questionamentos que geram dúvidas e conduzem a pensar se realmente os fatos sucederam dessa forma. Pois, em outro momento há duas perguntas de Conceição: “— [...] Vai ver que foi por causa da doença, não é mesmo? Você também não acha

que foi por causa da doença?” E ainda finaliza com uma expressão totalmente incompleta e duvidosa por parte de Ducha que apenas responde: “— Acho” (TELLES, 2009, p. 112-113).

Nessa perspectiva, a intenção da autora é que cada leitor chegue a sua conclusão perante os fatos, conforme: “a literatura precisa se ater aos fatos e, quanto mais verídicos forem os fatos, melhor será a literatura – assim nos dizem” (WOOLF, 2019, p.22). Isso notamos que a autora Lygia Fagundes Telles não segue o que afirmam ser o caminho, deixam os fatos apenas com vestígios indicados ao longo da narrativa, conduz a pensar se realmente desta vez Daniela teve ou não culpa, pois quando retomamos o episódio da morte do cachorro somos levados a pensar se a frieza com a qual agiu com a vida do animal, esteve presente na morte inesperada provocada também por um tiro. Notamos que os questionamentos e respostas neste diálogo entre Ducha e Conceição, não são convincentes e dão abertura para outras perguntas, visto que, como afirmar que Daniela teve culpa? São poucas informações para se chegar a uma conclusão.

Considerações finais

Diante das discussões realizadas a partir da representatividade das personagens Daniela e Tia Pombinha, integrantes do conto “O Jardim Selvagem”, é notória a importância desta publicação da escritora Lygia Fagundes Telles, pois, mesmo tendo sido publicado em 1970, apresenta a reflexão atual sobre uma problemática bastante presente em nossa realidade.

Ao discutirmos sobre questões de gênero e condição feminina, trazemos à tona reflexões sobre os papéis que as mulheres assumem hoje e como tem sido esse percurso para cada vez mais obterem espaço na vida social. Ao tratar sobre as figurações dessas duas personagens tão contraditórias em suas atitudes e comportamentos, percebemos a divergência que há entre a mulher que aceita a realidade que lhe foi determinada, e aquela que busca ultrapassar essa determinação.

Na perspectiva da narradora Ducha, a personagem Daniela é uma mulher que age conforme suas vontades e não se importa com os julgamentos que recaem sobre si e por esta razão recebe prestígio e admiração aos olhos dela, enquanto que o outro modelo de perfil feminino, mulher recatada e do lar, a narradora tratava com desprezo, pois toda forma de enclausuramento vivenciada por Pombinha, que seguia com cuidado aquilo que lhe ensinaram a executar enquanto mulher era o oposto de sua visão libertária e moderna.

Referências

DALCASTAGNÈ, Regina. **Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais**. Brasília. 2005.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo, Editora Horizonte, 2012. p. 139-145.

OKIN, Susan Moller. **Estudos Feministas**. Florianópolis. 2008.

GOTLIB, Nádia Battella. O conto: uma narrativa. In: **A Teoria do Conto**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2004. p.7-16.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TELLES, Lygia Fagundes. O jardim selvagem. In: **Antes do Baile Verde**, posfácio de Antônio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOOLF, Virgínia. **Um quarto só seu**. Porto Alegre: L&PM, 2019.



A REPRESENTAÇÃO FEMININA NO CONTO O TREM DE NÉLIDA PIÑÓN

Eliene Cristina CAIXETA (Universidade Federal de Catalão)¹

RESUMO: Esta pesquisa tem por finalidade discutir aspectos da identidade feminina no século XXI por meio da análise do conto “O trem”, da autora brasileira Nélida Piñón, pertencente a coletânea A camisa do marido publicada em 2014. O processo metodológico é de cunho teórico-crítico-reflexivo, tendo como suporte os escritos: Rapucci (2011); Teixeira (2008) e Touraine (2006). Narrada em primeira pessoa, a trama ficcional apresenta-nos o enredo que circunda as características da mulher moldada sob o modelo patriarcalista. No decorrer da narrativa, percebemos que a mulher inominada aparece como um ser passivo que não adquire voz, exceto quando se demonstra aflita para com os seus familiares. Tal atitude de silenciamento sugere a ausência de uma identidade própria da mulher/mãe ao serem apresentados aspectos do modelo feminino consonantes aos moldes patriarcais, cujo silenciamento espera-se da figura da companheira. Ademais, a personagem é uma dona de casa que vive para prover o bem-estar e a felicidade de todos, deixando a si mesma de lado. Assim, por meio do conto “O trem”, a autora Nélida Piñón revela o discurso de subserviência da mulher e o emudecimento desta mediante a superioridade masculina na sociedade contemporânea, que ainda vive no regime fundamentado nos modelos patriarcais, embasado na desigual relação de poder entre os dois sexos.

Palavras-chaves: Patriarcalismo; Identidade; Mulher; Nélida Piñón.

ABSTRACT: This research aims to discuss aspects of female identity in the 21st century through the analysis of the short story “O Trem”, by the Brazilian author Nélida Piñón, belonging to the collection A Camisa do Husband published in 2014. The methodological process is of a theoretical-critical nature. - reflexive, supported by the writings: Rapucci (2011); Teixeira (2008) and Touraine (2006). Narrated in the first person, the fictional plot presents us with the plot that surrounds the characteristics of the woman molded under the patriarchal model. In the course of the narrative, we perceive that the unnamed woman

¹ Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Catalão (UFCAT), Mestra em Estudos Literários (2018) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (2014) pela Universidade Cândido Mendes (UCAM-PROMINAS). Atualmente, é professora efetiva de Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal Goiano - Campus Urutaí. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9233-7708>; E-mail: elienepd@gmail.com.

appears as a passive being who does not acquire a voice, except when she demonstrates distress towards her family members. This silencing attitude suggests the absence of a woman/mother's own identity when aspects of the female model are presented in line with patriarchal molds, whose silencing is expected from the figure of the partner. Furthermore, the character is a housewife who lives to provide for everyone's well-being and happiness, leaving herself aside. Thus, through the short story "O Trem", author Nélide Piñon reveals the discourse of women's subservience and their muteness through male superiority in contemporary society, which still lives in the regime based on patriarchal models, based on the unequal power relationship between the two sexes.

Keywords: Patriarchalism; Identity; Woman; Nélide Piñon.

O feminino na literatura brasileira

Para uma reflexão sobre a construção do feminino e as principais características que compõem a escrita de autoria feminina na área dos estudos literários, faz-se necessário uma rememoração dos aspectos que envolvem a busca identitária de mulheres que lutavam pela igualdade de direitos em uma sociedade moldada nos padrões patriarcalistas. Para Márcia André Ramos; Wilma dos Santos Coqueiro; Devalcir Leonardo (2014), "o preconceito, principalmente contra as mulheres, é muito antigo, pois a cultura patriarcal, que dominou até meados do século XX, impôs normas de submissão da mulher ao homem e à igreja".

Nesse sentido, as obras literárias atuavam e ainda atuam como um meio de exposição das lutas constantes das personagens na conquista por espaços, por uma identidade sem sombras no sexo masculino e ainda a indagação aos padrões conservadores que lhes eram impostos. A literatura de autoria feminina foi vítima de inúmeros preconceitos até conquistar um lugar no espaço literário no qual as obras produzidas por mulheres não continham as características estéticas atribuídas à literatura, o que as impediam de figurar entre as obras inseridas no cânone literário. Na perspectiva da pesquisadora Cecil Jeanine Albert Zinani (2010, p. 28) sublinha que, "as mulheres, conseguiram ultrapassar diversas barreiras, primeiramente, no que tange à produção literária, tornando-se sujeito e não mais objeto de representação".

O interesse em analisar o conto da escritora Nélide Piñon, consiste na importância de ressaltar características da literatura de autoria feminina contemporânea e ainda a sua contribuição aos estudos literários na formação do cânone literário. Conforme Andriara Maximiano de Moura (2016, p. 24), "A literatura é uma forma fictícia e verossímil de representar, através de seus personagens, a sociedade em questão, ora saciando os desejos implícitos do ser humano, ora criticando as formas de pensar/agir da sociedade".

Ao fazer a releitura da obra da autora percebe-se que a definição de mulher moldada ao patriarcalismo, cuja função se remetia aos cuidados da família, do lar, pela submissão ao marido, não se faz presente nas obras literárias de forma recorrente, mas sim a questão da identidade, as mazelas vivenciadas pelo homem, enfim, uma literatura compromissada em retratar e elaborar personagens que condizem com o tempo, literatura esta que visa uma luta contra os moldes tradicionais que ainda apresentam resquícios na sociedade do século XXI. Para Moura:

A escrita de autoria feminina é marcada por uma alteridade que lhe é peculiar, pois, por meio de uma linguagem própria, diferenciada, cheia de símbolos, faz emergir sujeitos femininos descentralizados, em relação aos padrões dominantes. (MOURA, S/D, p. 232)

Diante destas considerações, é possível observarmos que as personagens de autoria feminina são apresentadas por meio de novos olhares por parte de suas autoras, sendo que seus papéis na sociedade se baseiam no processo de construção identitária que foge da tradição dominante. Segundo Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira:

Dessa forma, a literatura feminina desprende-se da literatura masculina, criando a sua própria escrita, com seu distinto jeito de escrever, “buscando, por meio de seus personagens, estabelecerem representações que questionam e contestam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade” (TEIXEIRA, 2008, p. 33).

Todavia, a literatura é uma grande expressão do indivíduo por meio da palavra, permitindo em suas narrativas indagações que se referem à construção do sujeito e às inúmeras identidades da personagem/indivíduo, apresentadas por meio de uma linguagem deveras atual, demarcando um estilo literário rico em consonância com a realidade de uma sociedade contemporânea.

Desse modo, a mulher vem evoluindo em todo o mundo e não há como negar que os aspectos políticos, econômicos, religiosos, bem como a literatura, contribuíram na construção da trajetória feminina. Diante das inúmeras obras de autoria feminina, cada qual com suas peculiaridades que as tornaram únicas na literatura, estas tiveram e ainda tem o intuito de desfazer a imagem tradicional atribuída à mulher que compunha o cânone literário.

A obra de Nélide Piñon nos apresenta as mais variadas formas de expressões do sujeito, mas a palavra é, sem dúvida, a mais peculiar na composição da narrativa, pois permite que este se coloque diante dos problemas vivenciados e dos conflitos sociais, por meio de uma linguagem crítica. Importa ressaltar que a autora apresenta, por intermédio de sua escritura, o olhar

característico da mulher escritora, assumindo a forma de conto lírico para a elaboração de um estilo literário próprio.

Entretanto, aos poucos a literatura concedeu espaço às reformulações necessárias ao processo de construção identitária feminina, abordando nos textos literários as paixões obscurecidas no seu íntimo, pela tradicionalidade à qual as mulheres estavam submetidas aos modelos “ditos” e impostos como sendo os corretos. Por meio da escritura e da importância que a literatura exerce na formação do sujeito, ainda existe na contemporaneidade ideologias arraigadas pelo machismo, que impedem muitas vezes o crescimento interpessoal feminino na sociedade em que tais mulheres se encontram inseridas.

Ademais, é importante destacar que a expansão da literatura feminina no século XXI marca a nova ficcionalidade e a escrita feminina, ao abordar temas que fogem dos conceitos amorosos, explora aspectos filosóficos, políticos e sociológicos.

De todo modo, sendo os textos literários de suma importância para o desenvolvimento da sociedade e para o crescimento do saber do indivíduo, a literatura de cunho feminino vem crescendo e, aos poucos, ocupando um lugar importante na construção literária, deixando de lado o preconceito ao se tratar de mulheres escritoras.

Segundo a professora e pesquisadora Lúcia Osana Zolin (2003, p. 28) ressalta que “uma das principais conquistas da crítica literária feminista é a visibilidade da literatura de autoria feminina, ocultada por muito tempo”. O desenvolvimento desta análise surgiu da importância em compreender a literatura escrita por mulheres, bem como sua contribuição no cenário literário brasileiro, pois aborda o espaço conquistado pelas mulheres e a voz até então silenciada por estas em um ambiente marcado pela masculinidade. Assim, o presente trabalho tem como objetivo uma leitura recortada acerca da representação do feminino na literatura do século XXI, por meio da análise do conto “O trem”, presente na coletânea *A camisa do marido*, publicada em 2014, que reúne nove contos da autora brasileira Nélide Piñon. Nos contos é abordada a figura feminina no ambiente familiar e social no qual está inserida.

A representação feminina no conto “O trem”

No conto “O trem”, são apresentadas personagens inominadas: a filha (narradora-personagem), o pai, a mãe, o irmão caçula e o outro irmão, mencionado como Pedro, o único a

receber nome no decorrer da narrativa. Nessa trama ficcional, o patriarca percorre todo o enredo imaginando viagens em um vagão de locomotiva que já se encontra desativado. “Sua sina, além de morrer na casa, era amar a fantasia mais que a realidade. Raro o dia em que não se entretivesse em tecer invenções, contando com a colaboração da mãe, que, sorridente, perdoava-lhe os excessos” (PIÑON, 2014, p. 37). Este é o chefe da família, portanto a mulher e também os filhos se encontram submissos à vontade dele e o seguem, independente de quaisquer circunstâncias e condições: “Em certo domingo, após consultar o livro encadernado, o pai comandou a família a acompanhá-lo, sem dar razões” (PIÑON, 2014, p. 38).

Em outra passagem, relata-se a hierarquia da figura masculina no seio familiar quando a personagem tem intenção de repreender uma atitude do filho. Seus comentários, para o pai, soam como contestação, atrevimento, a exemplo do que podemos ler: “O pai recriminou-o. Como ousava introduzir ao seu relato doses de um indesejado realismo? Se seguisse insistindo, o castigo seria privá-lo do encanto de conhecer o mundo sem gastar senão o que custara o lanche trazido pela mãe” (PIÑON, 2014, p. 41). A imposição de poder desigual está explícita na narrativa, isso porque, como bem figura esse caso, se o patriarca fosse interrompido, a punição seria retaliação ou privação financeira. O domínio do “chefe” da casa fica nítido também pelo fato de somente o mesmo ser autorizado a ter voz e sentir-se motivado a ditar a história de sua família, pois se considerava o único narrador da vida de todos:

Não ousasse o filho, como um Édipo qualquer, interromper a sequência narrativa do chefe da família, que lhes falava, naquele momento, das muralhas circulares de uma Bagdá cercada pelo Tigre e pelo Eufrates, cujo bazar só se aquietava quando os minaretes convocavam para a reza. (PIÑON, 2014, p. 44).

Da mesma maneira, diante de tal imposição do pai para o filho, explanada nas citações acima, também a figura feminina é abordada cercada por limites. Ela é dona de casa, pronta a realizar seus “deveres de esposa”. Ainda é apresentada sob as características provenientes da maternidade como, por exemplo, na exímia preocupação e cuidado para com seus filhos:

Foi quando a mãe ordenou o imediato abandono da nave. E que se acautelassem todos, pois o último degrau do vagão, afundado na água, impedia que se visse onde colocar os pés. Com ela à frente, seguíamos os trilhos cobertos pelos detritos da enxurrada, enquanto os irmãos, enlaçados pelo nó do afeto, ajudavam-se mutuamente, atrás vindo o pai, que, na pressa de sair, percebeu só em casa que esquecera a cesta sobre o banco de madeira. (PIÑON, 2014, p. 46).

Note-se que os sentidos dos vocábulos “pressa”, “esquecera” sublinham o modo como o pai está preocupado apenas consigo mesmo; fica nítido como é indiferente com a condição do restante da família. Por outro lado, referindo-se à mulher, o termo “ordenar” não é utilizado a fim de expressar autoridade ou poder, mas sim para indicar que a personagem está preocupada em salvar seus filhos. Não que proteger a quem se ama seja algo negativo, mas, será que é função somente da mulher cuidar e zelar pela prole? Na verdade, não é de se admirar que a vida da esposa, na visão sexista, se restrinja apenas à maternidade ou, na mesma medida, a atividades que se voltem às funções sexuais. Cientes disso, é possível suspeitar que a autora realiza tal abordagem no intento de fazer uma crítica à sociedade, na busca da subversão do preconceito e de suas normas.

De acordo com os excertos destacados, percebemos que a mulher, no decorrer da narrativa, aparece como um ser passivo que não adquire voz, exceto quando se demonstra aflita para com os seus. Tal atitude de silenciamento pode caracterizar a ausência de uma identidade própria da mulher/mãe ao serem apresentados aspectos do modelo feminino consonantes aos moldes patriarcais, cujo silenciamento espera-se da figura da companheira. Inclusive, a personagem é uma dona de casa que vive para prover o bem-estar e a felicidade de todos, deixando a si mesma de lado. “A mãe aceitava, assim, que ele, a serviço da imaginação, substância tão nutritiva, se mantivesse atado ao lar tanto quanto a ela, que, enquanto cuidava dos afazeres do cotidiano, se empenhava por fazer a todos felizes” (PIÑON, 2014, p. 37). O regime evidenciado por meio da citação expõe o que a sociedade machista estabelece: a ela só cabem os afazeres domésticos; tomar decisões da casa é tarefa exclusiva ao homem.

Segundo Rapucci:

A tradicional forma patriarcal do matrimônio, preferida por Adão, na qual o homem sustenta as qualidades “masculinas” de atividade e domínio, enquanto a mulher sustenta as qualidades “femininas” da dependência e submissão, tem, como resultado, a opressão da mulher e seu encarceramento, impedindo-a de se tornar ela mesma. (RAPUCCI, 2011, p. 122, grifos da autora).

Resgatando o texto bíblico, com a figura superior de Adão sobre uma Eva submissa, a discussão apresentada por Rapucci (2011) evidencia o processo de opressão, da imposição de regras que inferiorizam a figura feminina diante do sexo masculino. Esse, então, é um dos

motivos para se perpetuarem as atitudes de dependência e segregação, o que, muitas vezes, impede as mulheres de (re)conhecerem-se como sujeitos autônomos e serem elas mesmas.

Assim, por meio do conto “O trem”, a autora Nélide Piñon revela o discurso de subserviência da mulher e o emudecimento desta mediante a superioridade masculina na sociedade contemporânea, que ainda vive no regime fundamentado nos modelos patriarcais, embasado na desigual relação de poder entre os dois sexos.

Considerações finais

Se a autora Nélide Piñon expõe em sua narrativa a mulher voltada aos cuidados da casa, da família, expõe também a mulher com seus sentimentos e desejos mais íntimos, explorando-os mediante uma linguagem excêntrica e refinada, cujo cenário se restringe ao ambiente familiar. Escrito em um tempo de conquistas no cenário feminino, é perceptível que a figura feminina ainda carrega em sua construção identitária os aspectos tradicionais de uma sociedade patriarcalista. Os caminhos perpassados pela personagem feminina em “O trem”, ainda que pareçam algo distante da atualidade, remetem-nos aos aspectos de uma sociedade arraigada aos padrões patriarcais.

A contística nelidiana, ao transitar nos modelos culturais, revela as situações conflituosas humanas, no que se refere às relações de poder entre homem e mulher. Em nossa análise, verificamos que a autora Nélide Piñon cobra e recobra os vários temas como a sexualidade e a condição da mulher na sociedade, dando-lhes contornos vários. Além disso, em no conto, a casa, é espaço-lar primordial do patriarcalismo e se faz presente no desenvolvimento de toda a contística, sendo esta uma das características da obra *A camisa do marido*, a qual enfatiza os elementos que cercam a mulher/esposa/mãe nesse ambiente.

Nesse sentido, é notável como o conto evidencia as características da mulher moldada sob o patriarcalismo. Ela é referenciada na narrativa figurando a maternidade, os afazeres do lar, a submissão à figura masculina do esposo, filhos e/ou enteados. Quanto à sexualidade, está passível à exclusão e, até mesmo, do sentimento de vergonha diante dos seus.

Referências

MOURA, Andiara. Maximiano. de; A representação de personagens femininas em contos de Luci Collin. In: **II COLÓQUIO DA PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**. S/D. Assis: Unesp, S/D. p. 230-239.

MOURA, Andiará. Maximiano. de; O lugar de resistência e a dominação masculina em ruídos, de Luci Collin. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: **Violência e Gênero** – ISSN 1679-849X. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/index>. Acesso em: 14 de dezembro de 2022.

PIÑON, Néida. **A camisa do marido**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Márcia. André; COQUEIRO, Wilma dos Santos; LEONARDO, Devalcir. Representação do feminino e mascaramento social no romance Reunião de família, de Lya Luft. In: **ENCONTRO DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA**, 2014, Paraná: UFP, 2014. p. 1-13.

RAPUCCI, Cleide. Antonia. **Mulher e Deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter**. Maringá: Eduem, 2011.

TEIXEIRA, Nínia. Cecília. Ribas. Borges. **Escrita de mulheres e a (dês) construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses**. Guarapuava: Unicentro, 2008.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Lisboa: Instituto Piaget, 2006.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da literatura: questões contemporâneas**. Caxias do Sul: Educs, 2010.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista e Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003, cap. 10 e 18, p. 161-182/253-260.



RETALHOS DO TEMPO: A CONSTRUÇÃO DA VOZ DA MULHER NOS VERSOS DE NILZA MENEZES

Viviane Sheila dos Santos MENDONÇA (UNIR)¹
Raquel Aparecida Dal CORTIVO (UNIR)²

RESUMO: Este trabalho foca-se na obra poética da escritora Nilza Menezes, radicada em Porto Velho, no estado de Rondônia. Este trabalho propõe-se a demonstrar as três vertentes como fases da tradição literária de autoria feminina descritas por Elaine Showalter (1985): “fase feminina – imitação e internalização dos valores e padrões vigentes; fase feminista – protesto contra os valores e os padrões vigentes, defesa dos direitos e valores das minorias; fase fêmea – autodescoberta, busca de identidade própria” (ZOLIN, 2009, p. 330). Embora Showalter desenvolva suas ilações a partir do estudo de romances, percebe-se, pelo exame das obras de Nilza Menezes, que também nas obras em verso é possível identificar as transformações da escrita de autoria feminina reveladas pelas categorias propostas por Showalter, que, conforme aponta Zolin, não ocorrem de maneira linear e rigidamente separadas. A poesia de Nilza Menezes demonstra um processo de transição pelas três fases, sobretudo em aspectos abordados liricamente nos temas do amor, da imagem do corpo, da loucura, da denúncia social, das relações familiares e da busca identitária, seja de uma identidade de um eu-lírico em confronto consigo mesmo e com a exterioridade que o cerca, seja de uma identidade poética, traduzida numa dicção própria, numa voz-mulher.

Palavras-chaves: Autoria feminina, Nilza Menezes, poesia, crítica feminista.

¹ Graduanda em Letras: Língua Portuguesa e suas Literaturas, Universidade Federal de Rondônia – UNIR, Porto Velho-RO/Brasil. Membro do Grupo de Pesquisa LILIPO – Literaturas de Língua Portuguesa. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5590-3720>; e-mail: vivianesheila195@gmail.com.

² Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – USP, Professora da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, Porto Velho-RO/Brasil. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa LILIPO – Literaturas de Língua Portuguesa. OIRCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-6050-8434>; e-mail: raquel.cortivo@unir.br.

ABSTRACT: This work focuses on the poetic work of the writer Nilza Menezes, based in Porto Velho, in the state of Rondônia. This work proposes to demonstrate the three aspects as phases of the literary tradition of female authorship described by Elaine Showalter (1985): “feminine phase – imitation and internalization of the current values and standards; feminist phase – protest against prevailing values and standards, defense of minority rights and values; female phase – self-discovery, search for one's own identity” (ZOLIN, 2009, p. 330). Although Showalter develops his conclusions from the study of novels, it is clear, by examining the works of Nilza Menezes, that it is also possible to identify in the poetic works too the transformations of female authorship revealed by the categories proposed by Showalter, which, according to Zolin points out, do not occur linearly and rigidly separated. The poetry works of Nilza Menezes demonstrates a process of transition through the three phases, especially in aspects lyrically addressed in the themes of love, body image, madness, social denouncement, family relationships and the search for identity, whether for an identity of a lyrical voice in confrontation with itself and with the exteriority that surrounds it, whether of a poetic identity, translated into its own diction, in a woman-voice.

Keywords: Female authorship, Nilza Menezes, poetry, feminist criticism.

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do grupo de pesquisa de Literaturas de Língua Portuguesa – LILIPO, na Universidade Federal de Rondônia, liderado pelos professores dr. Pedro Manoel Monteiro e dra. Raquel Aparecida Dal Cortivo, cujo enfoque recai sobre a produção literária em português dos países que compõem a CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), a partir da abordagem crítica se dá dos estudos culturais, crítica feminista e da teoria e crítica pós-colonialistas.

O contato com a obra de Nilza Menezes se deu a partir de uma pesquisa exploratória com a leitura de diversas autoras do Brasil e de países africanos de língua portuguesa. A obra de Nilza Menezes foi escolhida pelas temáticas identificadas nos versos que abordam desde temas sociais, temas vinculados à expressão de certa identidade regional/local e uma marcante subjetividade no feminino que, a partir das leituras críticas, se impôs como principal enfoque de nossa leitura. Com isso, propomo-nos a identificar em seus versos, os sinais mais marcantes das fases que a autoria feminina pode apresentar, segundo a compreensão de Elaine Showalter (1985), descritas como fases da tradição literária de autoria feminina.

Ao estudar a obra de Nilza Menezes, trazemos para o cenário acadêmico, uma autora até então pouco conhecida no âmbito nacional, embora tenha uma obra vasta, pois publicou mais de “de 20 livros, entre poesia, história, estudos de gênero e sociologia” (BARBOSA; SOUZA; SANTOS, 2021, p. 27156), tendo, portanto, material para figurar entre as escritoras brasileiras.

Devido ao fato de ter surgido num contexto de migração, a literatura de Rondônia não apresenta características exclusivamente locais quanto a abordagem de seus temas e, portanto,

parece à primeira vista carecer de traços identitários marcantes. Além disso, conforme destaca Duarte, a respeito da produção literária de Rondônia:

Constata-se nela do ponto de vista formal acentuada preocupação emotiva em detrimento das causas e estruturas estéticas. Cultivada por médicos, jornalistas, engenheiros, homens públicos e educadores que de um modo ou de outro se ocupavam de constituir um universo cultural que os ambientasse e fortalecesse neles o sentimento de humanidade e de cultura. (DUARTE, 2007, *online*).

Percebemos que os estudos a respeito dessa literatura envolvem também uma cobrança por traços regionais, locais, sobretudo nos primeiros ensaios a respeito. Além disso, conforme se observa na percepção crítica de Duarte, ainda há a cobrança pela robustez das estruturas estéticas. Contudo, cada vez mais esses traços começam a figurar nas obras e um regionalismo ímpar, com elementos espaciais e personagens marcantes (no caso da prosa) e, a exemplo dos versos de Nilza Menezes, a transfiguração literária dos elementos locais que se traduzem em metáforas tanto da história regional quanto de certa identidade subjetiva que acorda aos poucos para o resgate da dor e da beleza que a caracteriza:

O que conta essa história
de trilhos e águas barrentas do Madeira?
Dormentes dormem em memórias,
doem em memórias
que querem a qualquer preço
guardar o tempo e o espaço.
Dormentes acordam memórias,
memórias barrentas,
esgueiram
na busca imensidão (MENEZES, 1997, p. 28).

Nesses versos, o rio Madeira e os dormentes da estrada de Ferro Madeira Mamoré misturam-se em memórias turvas como as águas. Ambos originários e definidores no curso da história de Rondônia. O jogo das palavras que derivam e desdobram-se em sentidos profundos como o rio, apontam para uma elaboração estética que condensa a aderência emotiva da poeta ao cenário.

Como é comum de acontecer com autores de lugares distantes do principal eixo econômico, a circulação das obras fica prejudicada e ofuscada pelas obras publicadas por grandes editoras. Desse modo, a literatura rondoniense permanece pouco conhecida no cenário nacional. No que tange à produção de autoria feminina, destaca-se a obra Nilza Menezes que faz parte

duplamente deste ostracismo literário, pois é das poucas vozes femininas que emergem nessa literatura.

Como destacamos, nosso interesse sobre a poesia de Nilza Menezes, no estudo ora apresentado, recai sobre os aspectos que nos permitem identificar certa dicção feminina. Para tanto, estudamos os livros: **A louca que caiu da lua** (1997, 2ª ed.); **SINA: troco ou vendo em bom estado** (1999); **Presente** (1987); **Antologia poética dos servidores do poder judiciário de Rondônia** (2002).

Embora tomemos como aporte teórico a crítica feminista e a ginocrítica, não desconsideraremos os aspectos de linguagem, ou seja, o modo como a autora materializa seus versos.

Perspectivas teóricas

A escrita de autoria feminina tem alavancado discussões e se apresentado cada vez mais frequente na busca incessante por espaço, principalmente no que diz respeito à constatação de que a mulher esteve silenciada por tanto tempo na sociedade que restou uma impressão de que as mulheres não escreviam, conforme questionou a crítica feminista, e em particular a ginocrítica. Segundo Lúcia Ozana Zolin:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo. (ZOLIN, 2009, p. 327).

Partindo desse pressuposto, a crítica feminista erige-se, entre outras reivindicações, sobre a denúncia: seja da ausência da mulher como escritora, seja da forma como a mulher era predominantemente retratada através das impressões e narrativas masculinas.

A crítica feminista objetiva derrubar os muros de convenções sociais que aprisionavam as mulheres no lar ou no convento, até então intransponíveis, trazendo à luz a forma como foi construída a diferença de gênero e como se deu a configuração social das relações de poder com base no gênero e no privilégio dos homens. Assim, evidencia da exclusão de vozes femininas na composição literária, mantendo o direito de autoria somente ao homem, subjugando a figura

feminina, representada pelos estereótipos da passividade, fragilidade, entre outras características impostas a mulher numa deturpação machista e equivocada, haja vista que tais características não têm encontrado sustentação para se perpetuar.

Tal distorção da imagem da mulher se intensifica quando são associadas a essas imagens juízos de valor, considerando-se positivas a fragilidade, a submissão e a passividade e encontra seu correspondente negativo quando representa as mulheres insubmissas, pois a voz-mulher, quando, em seu direito, ousou falar, histórica e literariamente, sofreu tentativas de silenciamento pela deslegitimação, atribuindo ao seu caráter e aos seus escritos traços de loucura, maldade, traição e tantas outras características negativas. Assim, a história das mulheres vai da culpabilização pelo pecado original até a condenação à fogueira, condenadas por bruxaria. Na literatura, são muitas as personagens que remetem a esta dicotomia entre a santa e a pecadora, a virtuosa e a devassa que podem exemplificar os polos entre os quais o comportamento das mulheres foi reduzido a apenas duas possibilidades.

Ainda segundo Zolin (2009):

O resultado do processo de questionamento dessas práticas que determinam a invisibilidade da mulher, entendida como sujeito não só da produção literária, mas também da produção crítica e teórica, aponta, como bem assinala Schmidt, para a territorialização desse sujeito num espaço tradicionalmente entendido como sendo da alçada masculina. (ZOLIN, 2009, p. 327).

Isso se confirma com o fato de que as primeiras escritoras tiveram que usar pseudônimos masculinos ou publicar anonimamente, como os conhecidos casos de George Sand (Amandine Dupin) e George Eliot (Mary Ann Evans), com isso conseguiam o espaço tradicionalmente garantido aos homens e/ou preservavam-se da opinião pública.

O interesse da crítica feminista tanto volta-se para a visibilidade das autoras ignoradas pelo cânone masculino, quanto para a expressão das mulheres escritoras ao analisar as obras em busca de melhor compreender como e o que as mulheres escrevem, como se inserem numa tradição literária predominantemente masculina.

Elaine Showalter (1999) na tentativa de estabelecer uma tradição literária feminina, estuda o romance inglês e descreve certos padrões que permitem compreender que as mulheres sempre escreveram uma literatura que lhes era própria, mas que o fizeram a partir das condições materiais que dispunham. O trabalho de Showalter destaca que a crítica das obras de autoria feminina muitas vezes foi incapaz de estabelecer uma compreensão a partir de uma experiência

cultural da mulher e ainda que algumas escritoras obtiveram reconhecimento, em contrapartida, outras tão boas quanto, se mantiveram em mais completo anonimato, não havendo uma ideia de continuidade.

Assim, Showalter embasa seu estudo na referida experiência cultural da mulher escritora e categoriza a escrita de autoria feminina em três fases, a saber: “fase feminina, imitação e internalizações dos valores e padrões vigentes; fase feminista, protesto contra os valores e padrões vigentes, defesa dos direitos e dos valores das minorias; fase fêmea, Autodescoberta, busca de identidade própria.” (ZOLIN, 2009, p.330)

Originalmente, no modelo patriarcal, a figura feminina foi mantida por muito tempo às margens. No conhecimento equivocado e pregado em face do senso comum, eram sustentadas afirmações que enalteciam os homens e inferiorizavam as mulheres, se referiam a figura masculina como sendo suscetível de ocupar lugares de destaque, pois o homem nascia e primordialmente já era preparado para os negócios, política, jornalismo, intelecto, entre outros. Em contrapartida, a mulher, desde menina era ensinada pela mãe, a cozinhar, lavar, passar, cuidar de crianças, para exercer o único ofício que lhe cabia numa sociedade erigida sobre bases patriarcais, conforme afirma Zolin:

Desse modo, a situação da mulher no mundo (a de oprimida) lhe nega a expressão normal de humanidade e frustra seu projeto humano de autoafirmação e autocriação. Enquanto os homens são encarregados de “remodelar a face da Terra”, apropriando-se dela, impondo-lhe sua marca, à mulher é vedada a possibilidade de ação. Além de estar aí, sua opressão está também, e principalmente na crença de que o destino da mulher é ser passiva, uma vez que a passividade integra, irremediavelmente, sua natureza. [...] O acesso a elevados valores humanos, como o heroísmo, a invenção e a criação lhe é vedado. (ZOLIN, 2009, p. 224).

Esses padrões patriarcais foram enfraquecendo à medida que os movimentos feministas foram avançando, movimentos estes, que só ganharam força efetivamente no século XX, como afirma Silva (2009): o movimento feminista somente ganhará força em meados do século XX. O que não é de se estranhar ao considerar as condições sociais a que as mulheres foram submetidas durante a história da civilização (SILVA, 2009, p.19).

À medida que os movimentos feministas se fortaleciam, as mulheres iam conquistando direitos que por muito tempo lhes foram negados, como por exemplo, o direito ao voto, até então exclusivamente masculino, o direito a frequentar escolas, condições igualitárias de trabalho/salário. Essa última reivindicação, embora tenha avançado, não foi totalmente

atendida, pois sabemos que até os dias atuais as mulheres são inferiorizadas profissionalmente em relação aos homens, e, mesmo exercendo a mesma função, muitas vezes com competência superior, não lhe é garantida a mesma remuneração.

Após perceberem sua força, diante do cenário de protestos e reivindicações aceitas, as mulheres se conscientizaram e passaram a questionar sua participação em outras esferas, já que na esfera política, educacional e profissional, a trajetória feminina caminhava para uma era de emancipação. Segundo Silva (2009), o movimento feminista foi um divisor de águas para que esse progresso fosse possível, a literatura, especificamente a de autoria feminina passa a ser o próximo campo de reivindicação das mulheres.

É importante frisar que é por meio do movimento feminista que as mulheres começam efetivamente a se conscientizar e se questionar acerca da sua condição. Os estudos literários, diante dessa situação, entram nas discussões que permeiam a contestação do discurso patriarcal em relação às produções de autoria feminina. (SILVA, 2009, p. 22).

A crítica feminista esteve, ainda segundo Silva (2009), dividida em três momentos, a saber:

[...] O início da primeira fase corresponderia à década de 1960, em que se procurou verificar a representação feminina em obras de autores masculinos. Já o segundo período foi marcado pela relação entre a escrita de autoria feminina e o posicionamento de suas respectivas escritoras [...] e o terceiro momento (no início dos anos 1980) enfatizou as questões referentes ao gênero, bem como as relações de poder e repressão. (SILVA, 2009, p. 23).

Como resultado positivo dos movimentos, através da crítica feminista, houve então um processo de ascensão literária, no que tange à autoria feminina, as mulheres que pela imposição repressora só podiam escrever ou publicar utilizando-se de pseudônimo masculino, a partir daí já assinavam suas obras. Zolin elucida sobre os resultados desse processo revolucionário e dos próximos passos a serem seguidos para a manutenção e ampliação dessas conquistas:

Diante desse pequeno panorama da trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil, pode-se dizer que, se as vozes femininas, assim como as vozes das minorias étnicas e sexuais, estiveram por tanto tempo silenciadas no âmbito social e, conseqüentemente, na literatura, o final do século XX assistiu a uma considerável reviravolta nesses domínios: o reconhecimento institucional da existência da literatura escrita por mulheres como objeto legítimo de pesquisa. No entanto, resta ao pesquisador e ao professor de literatura fazer com que essas vozes “outras” sejam ouvidas não apenas entre eles próprios, nos limites das reuniões acadêmicas, dos grupos de trabalho e dos seminários que se debruçam sobre a temática “Mulher e Literatura”,

mas também nas salas de aula, numa atitude de renovação e não de perpetuação de ideologias hegemônicas, como a patriarcal. (ZOLIN, 2009, p. 335).

Desse modo, no contexto da licenciatura em Letras, estudamos esses aspectos na literatura de autoria feminina, atrelando-os às expressões locais, a fim de melhor compreendê-los para, posteriormente, no exercício da profissão, ultrapassar os limites da pesquisa acadêmica, como propõe Zolin.

As fases da autoria feminina nos versos de Nilza Menezes

A partir dos pressupostos literários apresentados anteriormente, embasamos nossa pesquisa e direcionamos nosso foco para conhecer os caminhos percorre a obra de Nilza Menezes que. Fazemos uma aproximação com as três fases da tradição literária de autoria feminina que Showalter (1999) categorizou, já citadas anteriormente, e que Zolin sintetiza:

[as obras de autoria feminina] percorrem três grandes fases: a de imitação e de internalização dos padrões dominantes; a fase de protesto contra tais padrões e valores; e a fase de autodescoberta, marcada pela busca da identidade própria. Adaptando essas fases às especificidades da literatura de autoria feminina, tem-se a fase feminina, a feminista e a fêmea (ou mulher), respectivamente. [...] Essas categorias não são, absolutamente, rígidas, mas misturam-se de tal modo que é possível encontrar todas elas presentes na obra de uma mesma autora (ZOLIN, 2009, p. 330).

Nas primeiras leituras dos versos de Nilza Menezes pudemos identificar uma transformação tanto na forma como se dá a expressão do eu-lírico quanto nos temas desenvolvidos nos poemas. Com isso, levantamos a hipótese de que há uma transformação no que se refere às fases da literatura de autoria feminina. Assim, podemos identificar nos versos da autora, manifestações que possibilitam uma analogia da fase feminina, na qual, segundo Showalter (1999), a mulher imita e internaliza os valores e padrões dominantes, ou seja, os padrões impostos pelo modelo patriarcal, que vê a mulher como um ser frágil e que necessita de proteção, nisso a figura masculina se reafirma como sujeito forte, evidenciando, assim, um estereótipo de fragilidade feminina.

Eu te quis herói
Forte, me salvando
dos monstros imaginários
que povoam meu pensamento.

Eu te quero herói
me protegendo enciumado
e afoito como o POPEYE.
Pode até ser herói bandido,
mas herói.
Só vou te querer herói,
errado, mas herói.
É fundamental termos um herói
Para nos sentirmos protegidos.
(MENEZES,1987, p. 30).

O eu-lírico, ao desejar um herói, coloca-se numa posição de fragilidade, uma vez que os atributos de gênero se constroem de maneira relacional, como destaca Welzer Lang (2001), ou seja, nas relações entre homens e mulheres. Portanto, Popeye só existe enquanto tal (como modelo de masculinidade/herói) em oposição e relação com sua Olívia. Também podemos refletir no que significa “um herói bandido/errado, mas herói”.

Percebemos nos versos, a adesão a esse modelo binário e estereotipado de relação de gênero, no qual a mulher é frágil e o homem, forte, construído e reforçado por inúmeros discursos, da literatura ao cinema, cujos personagens masculinos, ainda que tenham comportamentos erráticos, são apresentados como protagonistas, ou seja, heróis. O herói é sempre protagonista e, na lógica binária, destaca-se em detrimento da participação secundária da mulher. Portanto, ter um herói é colocar-se em situação de vulnerabilidade e posição secundária em relação ao protagonismo do Outro.

No poema, outra ocorrência reforça isso no trânsito do “eu”, expressão do desejo subjetivo, para a neutralidade do discurso que parece naturalizar essa diferença e a “necessidade” de proteção, no último verso: “Para nos sentirmos protegidos”. Observamos que a marca de gênero é apagada pelo masculino no plural (já que em português não há o gênero neutro).

Contudo, o eu-lírico nos versos de Nilza Menezes parece ir se apercebendo das tênues fronteiras entre proteção e dominação. Aos poucos, desse modo, a neutralidade vai dando lugar ao discurso que reivindica outros espaços e novas subjetividades, assumindo-se gendrado.

A segunda fase, que diz respeito a fase feminista, em suas características marcantes, como protesto contra os padrões patriarcais, defesa dos direitos das mulheres, dos valores das minorias e ainda uma autonomia evidente sobre o seu próprio corpo, demonstra coragem e força e instaura uma ruptura com a fase feminina, anteriormente citada. Tais características são, à primeira vista, as que mais predominam nos versos de Nilza Menezes.

Estou trocando meu destino.
Não me submeto a essa sina
de lavar e passar,
desse grande amor embaixo da ponte
que a cigana viu
nas linhas da minha mão.
Contrariando os deuses,
amanheci com “a cachorra”,
fiz as malas e parti
para mudar a minha história.
(MENEZES, 1999, p. s/n).

O poema acima pressupõe uma ruptura com a fase feminina, trazendo à tona a característica feminista ora exposta. Observamos que ao utilizar a palavra “trocando” o eu-lírico inclina-se a revelar esse anseio pela quebra do padrão dominante, nisso, essas imposições do modelo patriarcal, em que a mulher era submetida aos afazeres domésticos: “lavar e passar”, são contestados pelo eu-lírico.

Dentro dessa configuração machista, a figura feminina em uma sugestiva incompletude, carecia de um “grande amor” para realizar-se enquanto mulher, fato inscrito no “destino” e nas linhas da mão do eu-lírico. Essa inadequação ao modelo imposto pelo patriarcalismo vislumbra sobre as afirmativas propagadas pelos próprios representantes desse modelo, a mulher “ideal”, exclusivamente “do lar” e uma existência circunscrita a gerar filhos, cuidar da família, servir ao marido e viver de modo recluso, sem grandes perspectivas. Nesse sentido, o destino da mulher é rejeitado pelo eu-lírico que “contraria os deuses” (eram os deuses do sexo masculino?). Nos versos, há a apropriação do discurso estereotipado da loucura “amanhecer com a cachorra” para evidenciar o ato de insubmissão e contrariedade do destino: “fiz as malas e parti/para mudar a minha história”.

Nilza Menezes escreve não apenas para imprimir sua subjetividade, seus versos, quando assumem esse caráter protestante e denunciativo, passam a representar as vozes de inúmeras mulheres, portanto vai além da “acentuada preocupação emotiva” (DUARTE, 2007, *online*). No que diz respeito à crítica feminista, Elódia Xavier (1991) aponta Clarice Lispector como sendo a precursora dessa escrita feminista no Brasil. Segundo Xavier:

A partir de Clarice Lispector, a “condição feminina” passa a ser problematizada, pondo em questão a ideologia dominante. Basta a leitura dos contos claricianos para constatar que a domesticidade da mulher é posta em xeque no que ela representa de coerção e repressão; é o momento da ruptura. (XAVIER, 1991, p. 15-16).

Ainda sobre as fases da tradição literária de autoria feminina, Showalter define a fase fêmea como sendo a fase da autodescoberta e da busca pela identidade própria, essa autodescoberta já figura por parte da mulher, um rompimento com a identidade tradicionalmente imposta pelos padrões vigentes.

Nos versos de Nilza Menezes, podemos perceber que ao expressar o desejo de “mudar a minha história” o eu-lírico abandona os padrões vigentes e no percurso precisa encontrar um novo modo de ser. No poema abaixo, observamos que o eu-lírico demonstra essa busca ao relacionar as figuras da avó e da filha dentro do contexto de subjetividade e encontro entre passado e presente.

Ando vestida numa mistura
da minha avó e da minha filha.
Cores alegres, modelos exóticos.
Gosto de doces, mas não como,
com medo de engordar,
se bebo cerveja fico deprimida.
Toda sexta-feira quero ir àquele baile,
que lembra histórias de cinderelas,
mas acabo fazendo mexido de ovos,
tomando café com leite,
vendo filme pornô e acordando com você
(MENEZES, 1997, p. 29).

Ao citar as figuras da avó e da filha, o eu lírico revela as características em que a autodescoberta permeia esse constructo da busca pela identidade própria. Conforme destaca Elódia Xavier (1991), “O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais” (XAVIER, 1991, p. 12-13).

Nessa fase, a mulher encontra-se em um estado de consciência sobre sua situação na sociedade e até já rompeu com alguns padrões, já não internaliza o modelo imposto, em que a figura da esposa tinha o dever “moral” de se manter distante de tudo que ameaçasse sua honra e, por extensão, a honra do marido.

Notamos no poema uma enumeração caótica de fatos reveladores: o eu-lírico expõe uma preocupação com a aparência física “gosto de doce, mas não como, com medo de engordar”, o que conota a autodeterminação da mulher sobre seu corpo; consome álcool – “se bebo cerveja fico deprimida; além disso, quer ir ao baile da cinderela. Esses elementos sugerem atitudes

modernas para a mulher e ao mesmo tempo revelam algum resquício do desejo pelo modelo do passado (o baile da Cinderela).

O pronome “toda”, estabelece uma rotina que parece reunir fantasia e realidade: “Toda sexta-feira quero ir àquele baile, /que lembra histórias de cinderelas, / mas acabo fazendo mexido de ovos,/ tomando café com leite,/ vendo filme pornô e acordando com você”, assim, embora não predomine suas vontades (ir ao baile), a sexualidade é inserida no cotidiano da mulher. Razão pela qual, pode assumir-se desejante como no poema:

Vadio,
vagueia meu sonho,
meu sono,
esse desejo de te desnudar.

Vadio,
viaja em meu sangue
esse desejo
de vadiar pelo teu corpo.
(MENEZES, 1997, p. 09).

Ao assumir o desejo por outro corpo, a mulher rompe com padrão tradicional no qual seu corpo era o objeto do desejo, expondo sua sexualidade sem temer os julgamentos de uma sociedade machista, em que os homens figuram como detentores de direitos e privilégios sexuais enquanto para a mulher o sexo era proibido e exclusivamente voltado para a reprodução.

Conclusão

Por meio da análise de alguns poemas de Nilza Menezes, evidenciamos os aspectos citados e que figuram para a transição que constrói a voz-mulher, não seguindo uma linearidade, mas percorrendo de forma livre as possibilidades. Assim, esta voz-mulher revela-se como um mosaico dos retalhos dos tempos que integram sua história: ora se adapta às imposições de uma sociedade em que a mulher é vista como ser frágil e seu corpo se limita tão somente a satisfazer as vontades do homem; ora se rebela contra os padrões impostos à ela, denunciando e recusando a objetificação, para, por fim, buscar o autoconhecimento, reconhecendo-se como a soma de todos os tempos, identificando-se nas figuras femininas de sua geração passada e também na figura feminina de sua descendência, assume o papel de protagonismo que lhe cabe

no modo de viver os afetos, expondo seus desejos e a sexualidade. Desse modo, ressignifica o feminino.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA; SOUZA; SANTOS. Gênero e Poesia: uma análise da obra literária de Nilza Menezes. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.7, n.3, p. 27150-27168 mar 2021. Disponível em: < <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/download/26509/21012>>. Acesso em: 15 de outubro de 2022.
- DUARTE, Osvaldo Copertino. **Mapa Cultural de Rondônia: Panorama**. Vilhena: Unir, 2007. Disponível em: < <http://mapacultural-ro.com.br/app/post?gcmid=20&id=dd1748f9-5578-4b51-be3e-3c55a37df5ed>> Acesso em 15 de outubro de 2022.
- MENEZES, Nilza. *Presente*. Rio de Janeiro: Blocos, 1988.
- MENEZES, Nilza. *A louca que caiu da lua*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Blocos, 1994.
- MENEZES, Nilza. *Sina: troco ou vendo em bom estado*. Rio de Janeiro: Blocos, 1999.
- SHOWALTER, Elaine. **A Literature of their own: british women novelist from Brontë to Lessing. Expanded Edition**. New Jersey: Princeton, 1999.
- SILVA, Jacicarla Souza da. Panorama da crítica feminista: tendências e perspectivas. **Patrimônio e Memória**, Assis, UNESP - FCLAs - CEDAP, v.4, n.1, 2008, p. 84-103.
- WELZER LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo, 2004. P. 107-128.
- XAVIER, Elódia. **Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009, p.217-242.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.



A REVERBERAÇÕES DE UMA ESCRITA RESPONSIVA: CONFRONTOS ENTRE PERFORMANCES DE GÊNERO EM “MULHER LIVRE” (1979), DE ADELAIDE CARRARO

Matheus Souza de SOUZA (UFRN)¹

RESUMO: Sob epítetos de “escritora maldita”, “pornográfica” e “controvertida”, Adelaide Carraro ficou conhecida como um nome emergente no cenário literário brasileiro de meados do século XX, cujas narrativas, majoritariamente, tinham como ponto de partida as vivências de mulheres em busca da liberdade de expressão. “Mulher Livre” (1979), logo, é um romance em que Carraro narra a história de Verônica, personagem que passa por muitos julgamentos sociais, após optar pelo “desquite” por não se sentir mais satisfeita com a vida matrimonial. Diante disso, o objetivo deste estudo é avaliar a “performance de gênero” (BUTLER, 2021) de “Verô”, tendo como foco a compreensão de como essa figura feminina reflete e se esquia de forças centralizadoras, principalmente ligadas à “dominação masculina” (BOURDIEU, 2012), que funcionam de modo a controlar e reprimir as vontades das mulheres. Traçando um percurso teórico-crítico acerca da categoria “gênero”, partindo das ideias principiadas por Simone de Beauvoir (2016a; 2016b), as quais culminam na construção do pensamento de Judith Butler (2021), é perceptível, a partir da análise da narrativa em voga, que sujeitos biologicamente determinados como pertencentes ao sexo feminino são condicionados a um conjunto de padrões comportamentais que demarcam os limites do que é “ser mulher” perante uma sociedade patriarcal e compulsoriamente heterossexual.

Palavras-Chaves: Adelaide Carraro; Mulher Livre; Performance de Gênero; Confrontos Performativos.

ABSTRACT: Under the epithets of “damned writer”, “pornographic” and “controversial”, Adelaide Carraro became known as an emerging name in the Brazilian literary scene of the mid-twentieth century, whose

¹ Graduado em Letras - Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) - E-mail: matheu-srn@hotmail.com.

narratives, mostly, had as their starting point the experiences of women in pursuit of freedom of expression. “Mulher Livre” (1979), therefore, is a novel in which Carraro narrates the story of Verônica, a character who undergoes many social judgments, after opting for a “breakup” because she no longer feels satisfied with married life. Therefore, the objective of this study is to evaluate the “gender performance” (BUTLER, 2021) of “Verô”, focusing on understanding how this female figure reflects and avoids centralizing forces, mainly linked to “male domination” (BOURDIEU, 2012), which function to control and repress the will of women. Tracing a theoretical-critical path about the category “gender”, starting from the ideas started by Simone de Beauvoir (2016a; 2016b), which culminate in the construction of Judith Butler’s (2021) thought, it is noticeable, from the analysis of the narrative in vogue, that subjects biologically determined as belonging to the female sex are conditioned to a set of behavioral patterns that demarcate the limits of what it means to “be a woman” in a patriarchal and compulsorily heterosexual society.

Keywords: Adelaide Carraro; Mulher Livre; Genre Performance; Performative Confrontations.

Antes de tudo, quem é Adelaide Carraro?

Adelaide Carraro, a famigerada “escritora maldita” do século XX, é uma mulher (re)existente no cenário literário brasileiro, cujo ápice da produção e vendagem de títulos firmou-se entre as décadas de 60 e 80. Notabilizando-se como uma autora que publicou mais de quarenta livros em vida, despontou da capital paulista para todo o Brasil ao atingir a marca de milhares de exemplares comercializados² (NADER; CARRARO, 1977). Apesar do reconhecimento dos anos vindouros, hodiernamente, Carraro parece ser lembrada, apenas, pelo seu trabalho de caráter pedagógico, vide a trilogia “O estudante” (1975, 1988, 1981). Únicos títulos presentes no catálogo da Editora Global na atualidade³, essa coletânea costuma ser adotada como material paradidático em escolas, dado ao trato com temáticas de viés transversal, como o consumo de drogas, a violência e a prática de bullying entre os jovens.

De fato, a outra face do arcabouço *adelaideano* constitui-se como uma parte recôndita e muito questionada de sua literatura, haja vista o material temático dessas criações, as quais, revelam, segundo ela, a “verdade nua e crua” (NADER; CARRARO, 1977) da sociedade brasileira. Constituindo-se, em grande parte de sua obra, como personagem das narrativas que compôs, Adelaide Carraro dedicou-se a escritos voltados para questões do universo erótico e subjetivo de personagens femininas e imbuídos em problemáticas político-sociais do tempo e do espaço em que a autora esteve envolvida (FRAGA VIEIRA, 2020). Esses textos foram produzidos,

² Esta estimativa foi divulgada por Wladyr Nader, em entrevista realizada com Adelaide Carraro, no ano de 1977, para a extinta Revista Escrita (1977).

³ Consulta realizada no site da Editora Global, na ferramenta de busca com os termos “Adelaide Carraro”. Disponível em: <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=2004>. Acesso em: 10/01/2023.

majoritariamente, no contexto da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), sendo considerados pelos legitimadores do discurso oficial e literatos da época como produtos culturais subversivos “contra a moral e os bons costumes” (MARCELINO, 2011).

Não há dúvidas de que o trinômio “sexo-política-dinheiro” (CALDAS, 2001) desagradou o poderio brasileiro dessa conjuntura, pois a escritora, mesmo taxada como “ponográfica”, “controvertida” e “maldita”, não deixou de tecer críticas ácidas contra imagens cristalizadas da elite do país. Esse aspecto, inclusive, deve ter influenciado o premente apagamento (silenciamento) que a escritora sofreu no decorrer dos tempos, haja vista que manuais e compêndios da literatura brasileira renegam a sua história⁴, reproduzindo valores excludentes e opressores na formação do cânone literário, muito relacionados aos resquícios da ação conservadora dos críticos e censores que coibiram a produção dessas obras.

Destarte, após esta breve contextualização acerca da autora, cuja obra será incorporada à nossa reflexão, na próxima seção deste trabalho, será desenvolvida uma discussão acerca da categoria “gênero”, buscando definir a sua complexidade e as suas reverberações, as quais culminam na ideia de “performatividade” (*performance*) defendida por Judith Butler (2016). Ainda assim, apresentar-se-á algumas observações sobre a literatura produzida por Adelaide Carraro, especificamente a partir da análise de enunciados da obra “Mulher Livre” (1979), como uma maneira de trazer à tona o poder dos seus escritos em função da emancipação e da liberdade de escolha das mulheres.

Problematizando categorias: um olhar sobre a(s) performance(s) de gênero na produção de Adelaide Carraro

O uso da categoria “gênero” em contraposição ao termo “sexo”, em razão do tratamento dado às oposições entre o “masculino” e o “feminino”, orienta, na contemporaneidade, a maneira com a qual muitos especialistas problematizam as construções deterministas relacionadas à existência das mulheres na sociedade. Desde muito tempo, essa discussão é permeada por diversos debates que intentam definir o uso assertivo desses termos para

⁴A título de comprovação, um renomado manual de periodização da literatura brasileira foi consultado. Em Bosi (2017), não há nenhuma referência ao nome da autora, nem muito menos de Cassandra Rios, sua parceira em número de vendagem e de proibições de títulos.

construir argumentações profícuas a respeito da complexidade das ações submetidas ao “segundo sexo”, conforme afirma Beauvoir (2016a; 2016b), no decorrer da história universal.

Por esse advento, é possível afirmar que a premissa biológica traz consigo uma carga ideológica demasiadamente excludente, a qual, com o passar dos anos, possibilitou a criação de estigmas associados à distinção entre homens e mulheres, na tentativa de estabelecer uma demarcação hierárquica sobre os indivíduos, a partir de um olhar voltado para as distinções sexuais. Nesse sentido, expressões como “sexo frágil” ou “tinha que ser mulher” foram bastante propagadas como um modo dicotômico do pensar, cujo propósito é fundamentar o “androcentrismo” (BOURDIER, 2012) presente na violência simbólica que essas expressões carregam em função da “dominação masculina” que suprime as vivências femininas. Essa dita “dominação” é um mecanismo socialmente enraizado que impõe limites e determina restrições ao universo permissivo de meninas e mulheres, delimitando as condições e o “habitus” propício para o controle dos corpos femininos, já que

a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (BOURDIEU, 2012, p. 18).

Neste ínterim, em “História da Sexualidade I: a vontade de saber” (1976), Michel Foucault já alertava para os mecanismos de poder-fazer, tais quais Bourdieu aponta, instaurados por instituições como o Estado, a Ciência, a Igreja e a Família, cujos discursos promoviam não uma “repressão” do sexo, mas uma “verdade do sexo ou, ao contrário, mentiras destinadas a ocultá-lo, mas revelar a “vontade de saber” que lhe serve ao mesmo tempo de suporte e instrumento sobre ele” (FOUCAULT, 1998, p.16). Logo, o controle social implementado por essas forças discursivas definia “quem tem o poder na ordem da sexualidade (os homens, os adultos, os pais, os médicos) e quem é privado de poder (as mulheres, os adolescentes, as crianças, os doentes...)” (ibid., p. 93), situando as minorias, como no caso os sujeitos do sexo feminino, no lugar da interdição.

À vista disso, para além dos condicionamentos sócio-históricos ligados aos fatores biológicos, os quais Foucault (1998) considera como parte de uma estrutura de controle dos corpos que produz verdades sobre o sexo, sobretudo o feminino, Simone de Beauvoir (2016a; 2016b), filósofa existencialista e autora de obras basilares que dão lastro ao pensamento feminista, discute e contesta a desigualdade e os padrões comportamentais atribuídos à ordem do fêmeo⁵. Considerando a mulher não apenas como um corpo sujeito às vontades do homem, a pensadora vê-a como um Outro (BEAUVOIR, 2016a), autônomo e dotado de subjetividade, cujas ações negam os enquadramentos que o meio social, altamente sexista e masculinizado, define. Por esse viés, ao ratificar os efeitos do determinismo ligado aos fatores biológicos, com a sua clássica afirmação “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, Beauvoir (2016b) argumenta que “é o conjunto da civilização que elabora esse produto, que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 2016b, p. 11), uma vez que possuir um corpo biologicamente determinado, na sociedade patriarcal, insere e inscreve a mulher num conjunto de opressões impostas pelo homem, impedindo-a de transcender os limites a ela direcionados.

Com esses princípios críticos, fundamenta-se, então, o olhar de Judith Butler (2021), filósofa estadunidense, de viés pós-estruturalista, cujos propósitos envolvem a dissolução dos limites binários entre sexo e gênero, por meio de uma problematização fértil com a qual rebate a ideia de "natureza biológica", dedicando-se a uma abordagem discursiva dessas instâncias. Para essa pensadora, não há como desassociar essas categorias, analisando-as de forma isolada e estanque, pois, logo após o nascimento, os sujeitos são condicionados por modelos de comportamento, culturalmente enraizados, os quais visam "encaixar" as pessoas em padrões específicos que pertencem ao campo do masculino e do feminino.

Ao desconstruir todo o essencialismo no tocante à constituição dos sujeitos, muito nítido na normatividade presente no "ser mulher" e no "ser homem", até aliando-se, em parte, ao que Beauvoir (2016b) argumenta, a autora em questão pondera que “se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim toma-se mulher decorre que mulher é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma

⁵ Mesmo com uma distância temporal entre esses pensadores, posto que “História da Sexualidade I”, de Foucault, foi lançado em 1976, e “O segundo sexo”, de Beauvoir, em 1949, as discussões se expandem e ao mesmo tempo se tornam complementares na medida em que se aproximam e se distanciam entre si.

origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações” (BUTLER, 2021, p. 69).

Com essa justificativa, é concebível que o “torna-se mulher” evocado por Simone de Beauvoir, quando lançou “Segundo Sexo”, no fim da década de 1940, ganhou novos traços semânticos pensados por Butler (2021), uma vez que gênero é “um tipo de ação que pode potencialmente se proliferar além dos limites binários impostos pelo aspecto binário aparente do sexo” (p.195). Posto isso, o gênero incorpora-se ao que pode ser considerado como um acontecimento cultural/corporal, e sobretudo de linguagem, que resiste aos modelos identitários previamente estabelecidos (divisão entre “homem e “mulher”), tendo como base, por exemplo, “um novo vocabulário, o qual institui e faz com que proliferem participios de vários tipos, categorias ressignificados e expansíveis que resistem tanto ao binário como as restrições gramaticais substantivadoras que pensam sobre o gênero” (BUTLER, 2016, p. 195)

Esse alargamento epistemológico, e até mesmo ontológico, proposto pela filósofa estadunidense nos permite (re)pensar “pré-concepções” de mundo, tendo como base a noção de que a existência dos sujeitos precede a essência e deve ser vista como um ato que materializa “o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória⁶” (p. 244, grifos da autora). Dito isso, na contramão de discursos reguladores, o corpo, assim, subverte a norma em favor de uma *performance* contínua de resistência que, por sua vez, rompe ideais repressivos em torno da sexualidade e da liberdade de expressão das pessoas.

Essa *performance*, a qual é constitutiva das ações e reações dos sujeitos perante a coletividade que os rodeia, ressignifica “as exigências prescritivas por meio das quais os corpos sexuadas e com marcas de gênero adquirem inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2021, p.255-256). Como parte de um processo constitutivo e interacional, a performatividade torna possível o surgimento de práticas discursivas e identitárias, próprias da liberdade expressiva das pessoas, as quais assumem a condição de questionar a fixidez e a repetição das estruturas binárias,

⁶ Seguindo o pensamento de Foucault (1998) e de Butler (2021), a heterossexualidade compulsória é uma concepção social, baseada na ordenação do mundo pautada nos ideais heterossexuais e nas determinações da sociedade patriarcal, cuja ação define como norma a relação sexual entre homens e mulheres, os quais devem performar o conjunto de convenções delimitadas para cada um dos sujeitos biologicamente marcados e distintos.

promovendo a diversidade e dando novas cores⁷ ao movimento de “desnaturalização do gênero” (BUTLER, 2021, 256).

Destarte, o que muitos entendem como “identidade de gênero”, agora, tida como um *ato performativo*, cuja ação associa-se, também, à capacidade dos seres de darem respostas às interpelações que sofrem, firma-se como uma noção pertinente nos diversos campos de pesquisa. As acepções de Judith Butler (2021), inquestionavelmente, promoveram uma mudança nos paradigmas teóricos, que envolvem o trabalho com o gênero feminino, em disciplinas como a sociologia e a antropologia, e na epistemologia da luta feminista. Isso acontece porque as mulheres, conforme a transição dos séculos, passaram a lutar cada vez mais pela conquista de espaços em meios sociais que outrora não poderiam acessar.

À título de informação, o campo da literatura transforma-se em um território fértil para os estudos da “performatividade de gênero” (BUTLER, 2021), já que o uso desta categoria permite que os estudiosos da área reflitam, por exemplo, sobre como as personagens ficcionais representam e performam suas identidades no plano da obra. Por esse ângulo, o trabalho com o texto literário oportuniza aos pesquisadores um olhar sobre os desdobramentos da linguagem no que concerne à expressão do gênero feminino, como uma forma, dentre outras contingências, de questionar e problematizar possíveis índices dos ideais de uma “supremacia masculina” no espaço de criação verbal.

Adelaide Carraro, assim sendo, é uma figura que merece destaque pela sua força literária e discursiva incessante em propagar a liberdade de expressão da mulher perante regimes autoritários, como nas circunstâncias da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Esta escritora, como já apontado, é marcada por um projeto de dizer bastante peculiar. Respondendo ao contexto em que seu conjunto de obras foi propagado, edificou um arsenal de narrativas, cujo objetivo está centrado na provocação a uma elite degradada e ao poder coercitivo instaurado em suas vivências, em prol do firmamento, principalmente, da autonomia feminina.

Para tornar inteligível o trabalho de Carraro em virtude de uma abordagem com a “performatividade do gênero” (BUTLER, 2021) feminino, explicita-se o romance “Mulher Livre”, publicado originalmente em 1979. Tal narrativa é ambientada em Búzios (RJ), nos anos de 1970,

⁷ A performance da *Drag Queen* é um exemplo dessas “novas cores” que são incorporadas às possibilidades de transitar entre os gêneros masculino e feminino, com as quais os sujeitos se posicionam de modo a romper discursos imperativos cuja essência se funda na permanência de binarismos (oposição entre macho e fêmea) em torno das suas existências.

e é fundamentada na vida da socialite bem sucedida Verônica, quando resolve “desquitar-se” do marido por não se sentir sexualmente satisfeita no matrimônio. Embora tenha se tornado “livre” das amarras conjugais, ela passa a sofrer as consequências dos seus atos, sendo proibida de ver seus filhos pelo ex-companheiro, já que, estando inserida em uma sociedade extremamente machista e misógina, era afamada por muitos como um ser “desviado”.

O enredo ganha outros contornos no momento em que a protagonista resolve, na labuta de libertar-se dos aprisionamentos de um contexto opressor, casar-se novamente para voltar ao *status quo* ocupado por ela anteriormente e como forma de conseguir exercer a maternidade novamente, direito esse que lhe foi tirado pela manutenção ideológica da supremacia do homem. Diante dos fatos, ao conhecer “Jocar”, jornalista interessado na vida das “celebridades”, e se apaixonar por ele, Verônica encontra a saída para os seus problemas: casar-se novamente, pois esse é o destino que a sociedade tradicional propõe à mulher (BEAUVOIR, 2016b). Entretanto, apesar de estar outra vez envolvida em um compromisso sério, ela não deixa de querer gozar da liberdade, a qual, na lógica “androcêntrica”, é aniquilada das mulheres. A relação entre os dois muda e a personagem se dá conta, tardiamente, dos abusos que sofre por parte desse homem repleto de ciúme e sentimento de posse. No momento em que decide terminar o relacionamento, é executada brutalmente a tiros por uma fatídica ação de “dominação masculina” (BOURDIEU, 2012).

À princípio, é primordial afirmar que o livro citado é baseado em fatos reais, pois possui como pano de fundo a história de Ângela Diniz. Muito semelhante às experiências traumáticas de Verônica, essa mulher também foi assassinada. O crime ocorreu em dezembro de 1976, na residência de Diniz, na Praia dos Ossos, em Armação dos Búzios (RJ), pelas mãos de Doca Street, seu então companheiro, no efeito de uma discussão acalorada. Esse acontecimento ficou marcado na história do feminismo brasileiro, visto que causou indignação por parte das ativistas, pois o delito foi julgado, precipuamente, como um ato em “legítima defesa de honra”. Passando apenas seis meses preso, o réu (Doca) foi solto sob a alegação de bom comportamento, o que tornou a situação inclinada ao benefício de um homem assassino (LANA, 2010).

A questão é polêmica e pôs em destaque os valores defendidos pelo sistema judicial brasileiro, cuja prática assentou-se, nessa época, na reprodução de uma “ideologia de gênero”, cuja legitimidade sinaliza a conservação da sobreposição dos direitos dos homens em desfavor das mulheres. Nesse ínterim, a inquietação do movimento feminista no Brasil, sob o lema “quem

ama não mata”, gerou inúmeras manifestações discordantes à violência contra a mulher, as quais precionaram à justiça a um novo julgamento para Street. Por descartar a tese de “crime passionnal” provocado, supostamente, pela “imoralidade sexual” de Ângela Diniz, as ativistas conseguiram que o acusado tivesse a sua pena reconsiderada, transformando o culpado em assassino condenado a 15 anos de prisão.

Essa descrição contextual é fulcral para ratificar a responsabilidade discursiva de Adelaide Carraro ao compor o romance “Mulher Livre” (1979), refletindo e refratando a realidade em sua volta para impor a sua própria opinião acerca da supressão das vozes femininas no cenário brasileiro. O acontecimento real, por conseguinte, alia-se à ficção na tessitura de uma narrativa histórica e dialógica que cumpre o papel de fazer o público leitor questionar e subverter as matrizes ideológicas de gênero que, enraizadamente, impedem as mulheres de viver.

Com este olhar, fazendo uma relação entre realidade e ficção, o que torna possível a problematização da *performance de gênero* do personagem Jocar é o fato de que ele passa por um processo de mudança em seu comportamento, assimilando e reproduzindo ideais misóginos e sexistas, os quais ele previamente abominava. Isso é comprovado quando notamos, no percurso da narrativa, em alguns momentos, o rompimento das ideias inicialmente defendidas pelo jornalista, em referência ao assassinato de Ângela Diniz cometido por Doca Street, sob a alegação de “fazer justiça com as próprias mãos”:

JOCAR EM DIÁLOGO COM A PERSONAGEM VERÔNICA: - Fazer justiça, mas justiça do quê? **Qual foi o crime praticado pela bela Ângela?** Diga qual foi porque um homem, um homem só a condenou ao fuzilamento frio deformante [...] Olhe **eu sinto um tremendo ódio das pessoas que matam e matam assim sem motivo matar por matar como esse salafário do Doca. Ah, se eu pudesse apertar no pescoço até ver-lhe a língua saltar para fora de sua boca Negra, não tão Negra como a sua alma**” (CARRARO, 1979, p. 29-34, grifo nosso).

JOCAR EM DIÁLOGO COM OUTRO PERSONAGEM: - [...] **Doca matou porque é um safado e ainda está naquela de considerar a mulher um objeto que ele pode manejar ao seu bel prazer, tirando-lhe a liberdade de conviver com amigos com gente, com o mundo, de fazer tudo a que o ser humano tem direito.** (CARRARO, 1979 p.45-46, grifo nosso).

O discurso absorvido por Jocar, nos momentos em que questiona a ação centralizadora da “dominação masculina” (BOURDIEU, 2012) de Doca ao executar friamente Ângela Diniz, sugere um movimento descentralizador diante do crime cometido na realidade concreta e relatado em “Mulher Livre” (1979). Isso é inferível quando notamos que há um questionamento e um descontentamento por parte do personagem Jocar acerca das reais e possíveis razões para

matar uma mulher, “tirando-lhe a liberdade de conviver com amigos com gente, com o mundo, de fazer tudo a que o ser humano tem direito”. Logo, o “tremendo ódio das pessoas que matam” pressupõe que o personagem possui uma *performance de gênero* (BUTLER, 2021) masculina que não permite que os ideais de controle da heterossexualidade compulsória, os quais potencialmente definem a mulher como sendo pertencente e, assim, subordinada ao “macho” da relação, sejam reproduzidos pelos homens que consideram “a mulher um objeto que ele pode manejar ao seu bel prazer”.

Por considerar que Doca “destruiu” a vida de Ângela, a opinião de Jocar nos dá indícios de que ele não teria uma *performance* masculina tóxica, levando-nos a crer, a princípio, que ele mesmo jamais cometeria qualquer crime contra uma mulher. No entanto, o fato de ele querer também fazer “justiça com as próprias mãos” em relação a Doca (“apertar no pescoço até ver-lhe a língua saltar para fora de sua boca Negra, não tão Negra como a sua alma”), dá-nos a ideia de que esse personagem complexo comporta uma arena de embates discursivos e de incoerências. Nesta “arena” bidirecional notamos tanto um posicionamento que deslegitima atos de violência contra a pessoa humana, principalmente a mulher, quanto a ideia de que é necessário cometer um crime de ódio ante os praticantes de atos violentos contrários à liberdade feminina.

Dado o exposto, Verônica e Ângela, sujeitos estigmatizados pela condição feminina, são interpeladas pelos limites impostos ao “segundo sexo” (BEAUVOIR, 2016a), visto que “condenada a desempenhar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino” (p.101). Em função disso, quando assumem posicionamentos contrários à ideologia imperante, isto é, quando resolvem contrariar a ordem e a visão assujeitada impostas a elas, essas personalidades agenciam uma *performance de gênero* (BUTLER, 2021) a qual transgride os pensamentos hegemônicos que determinam a centralização do comportamento feminino no meio social.

A personagem Verônica sofre com essa “centralização” do comportamento feminino quando é socialmente afamada e (des)qualificada, por optar pelo desquite para viver uma vida livre das amarras da “dominação masculina” (BOURDIEU, 2012), como a “devoradora de homens” (CARRARO, 1979, p.75), uma “desquitada oferecida” (ibid., p.75), ou até mesmo “uma

rameira⁸” (ibid., p.190). Estes epítetos, mesmo que situados no plano da obra de Adelaide Carraro, expõem a dificuldade da sociedade, cujos propósitos estão enraizados no patriarcado e nas postulações da heterossexualidade compulsória, em aceitar a liberdade de expressão feminina e a *performance de gênero* (BUTLER, 2021) que se esquia do olhar fixador e centralizador masculinista. Este dito “olhar” marginaliza as mulheres que contrapõem a ordem social imposta por instituições de controle (FOUCAULT, 1998), como a igreja, que as enquadra na posição de “dona de casa”, “mãe” e “fiel ao homem”. Verônica, inclusive, em muitos momentos da narrativa, demonstra como esse ordenamento masculino lhe é direcionado:

VERÔ ANTES DO DESQUITE, EM DIÁLOGO COM UM HOMEM QUE A CORTEJAVA: - “Imagina só, hoje pela manhã pedi para continuar no meu trabalho de filantropia, para me desligar um pouco desse tipo de **prisão domiciliar** e sabe o que ele disse? Que **a mulher não nasceu para trabalhar**. Que **os deveres da esposa são os que estão dentro do lar**. Para meu marido ainda estamos na **Idade Média** ou somos **mulheres do Oriente Médio** ou sei lá mais em que país as mulheres são propriedade do marido assim que assinam o papel do casamento. Só poderá fazer ou pensar como o marido desejar (CARRARO, 1979, p.143, grifo nosso)

DIÁLOGO ENTRE VERÔ E O MARIDO:

MARIDO DE VERÔ: - [...] Apesar **de ser uma prostituta mostrada em todas as esquinas, você ainda está com idéias esquerdistas em relação à união da família**. Já tenho uma ordem assinada do juiz da Vara Familiar que a proíbe de ter contato com os meus filhos.
RESPOSTA DE VERÔ: - Os filhos são mais meus do que seus, pois fui **eu que os carreguei dentro da barriga durante nove meses e que gritei de dor quando eles nasceram!** Como você se atreve a falar que os filhos são só seus [...] E eu levo os meus filhos para onde quiser. **Aonde quiser e quero ver se um pedaço de papel vai impedir uma mãe de conviver com seus próprios filhos**” (CARRARO, 1979, p.190-191, grifo nosso)

Os enunciados dispostos acima sinalizam a orientação questionadora da *performance de gênero* (BUTLER, 2021) da personagem Verônica, quando relata a posição centralizadora do seu esposo, ainda antes do desquite, em considerar, de maneira muito limitada e machista, que a “a mulher não nasceu para trabalhar” ou que “os deveres da esposa são os que estão dentro do lar”. Estes pensamentos, que relacionam a vivência da personagem a uma “prisão domiciliar”, estão muito ligados ao poder de controle instituído pela igreja (FOUCAULT, 1998) em razão das privações da mulher “assim que assinam o papel do casamento”. Acerca disso, na voz social de Verô fica evidente que a *performance* do seu esposo conserva os ideais da “Idade Média” e do

⁸ Palavra de teor pejorativo que denota a qualidade de uma mulher que pratica a prostituição. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/rameira>.

“Oriente Médio”, lugares espaço-temporais em que imperam limitações atribuídas às mulheres, sendo, por exemplo, “propriedade do marido”, no exercício regulador da heterossexualidade compulsória que faz com que a mulher só obedeça ao que o cônjuge “desejar”.

A prova de que o então marido de Verô performa a sua masculinidade de forma tóxica e centralizadora é a de que o seu olhar define a mulher que decide se desquitar para viver a sua sexualidade livremente como sendo uma “prostituta mostrada” que defende “idéias esquerdistas em relação à união familiar”. O que fica evidente no discurso e na ação deste homem é que o que ele considera como sendo “ideias esquerdistas”, na verdade são posicionamentos político-ideológicos sustentados por uma mulher nos quais a expressão feminina é posta em lugar de protagonismo.

Ainda se valendo do exercício da “dominação masculina” (BOURDIEU, 2012), o esposo de Verô ameaça proibir a mãe de ver seus filhos após o desquite. Em face do discurso de autoridade de que a “Vara Familiar” dará razão ao homem nessa ação, Verô, insistindo na liberdade de suas escolhas, afirma que, pelo argumento biológico, é a mãe quem gera a criança. Esse posicionamento também legitima a maior responsabilidade da maternidade em prover, secundarizando a posição paterna. Ademais, contrariando a ordem do que lhe é imposto, ela define que um “pedaço de papel” não lhe impedirá de conviver com seus filhos, considerando que a justiça não pode sobrepor o fato de que a mulher tem por direito criar os seres que carregaram “dentro da barriga durante nove meses”, ao suportar todo o desconforto e dores do período gestacional.

Mesmo que a ação responsiva de Verônica simbolize uma *performance de gênero* (BUTLER, 2021) descentralizadora diante do que se espera de uma mulher situada no fim dos anos de 1970, período em que controle matrimonial e social instituía limites para a expressão feminina. Nessa perspectiva, torna-se relevante apontar para o processo de elaboração da narrativa em voga, cuja autora, assumindo a sua responsividade perante às questões sociais que a circundam, assume uma posição ética e ideológica na representação dos ideais de uma “Mulher Livre” e de como a existência feminina é questionada e reprimida. A autora, bem como os sentidos que emanam da sua composição estética, sob essa ótica, transcendem as privações geradas pela heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2021) sobre a expressão feminina, construindo um texto literário pautado nas problemáticas sócio-históricas existentes no mundo da vida.

Algumas palavras finais

Após a reflexão aqui empreendida, é possível atestar a qualidade de Adelaide Carraro na composição de histórias, notoriamente marcadas pelo atravessamento de questões envoltas no ideário feminino em prol da liberdade da mulher. Por intermédio deste estudo, compreendemos como as relações de poder ratificam os estereótipos acerca das representações do fêmeo e acabam por fomentar o controle da *performance do gênero* (BUTLER, 2021) feminino. A autora em questão, com a produção de “Mulher Livre” (1979), (re)significou fatos da vida concreta, isto é, incorporou elementos do caso da socialite Ângela Diniz às vivências da protagonista do romance, de modo a construir uma imagem de mulher independente e contrária às imposições de forças ideológicas que regulam o comportamento feminino.

Isso posto, a escrita de Carraro, haja vista o seu contexto de produção literária e as constantes perseguições que sofreu, transporta um emaranhado de vozes femininas que agem discursivamente em favor da própria liberdade, esforçando-se para quebrar as múltiplas forças reguladoras, como a “dominação masculina” (BOURDIEU, 2002), que rodeiam e controlam a mulher. Alcança-se, portanto, no processo de pesquisa, uma gama de sentidos reverberados pela escrita de Adelaide, cuja expressão salienta a representação de outros tempos e espaços com os quais atingimos a prerrogativa de analisar e interpretar demandas situadas no passado na intenção de definir uma melhor compreensão do tempo presente.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**, vol. 2. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix 2017
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- CALDAS, Waldenyr. **A literatura da cultura de massa: uma análise sociológica**. São Paulo: Musa Editora, 2001.

CARRARO, Adelaide. **Mulher Livre**. São Paulo: L.Oren, 3ª edição, 1979.

Editora Global. **Adelaide Carraro (Obras em destaque)**. Disponível em: <https://grupoeditorialglobal.com.br/autores/lista-de-autores/biografia/?id=2004>. Acesso em: 10/01/2023.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FRAGA VIEIRA, Adriana. **Pornográficos ou perigosos? Subjetividades de gênero nos romances de Adelaide Carraro (1963-1985)**. Florianópolis: UFSC, 2020. 339 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

LANA, Cecília. **Lugar de fala, enquadramento e valores no caso Ângela Diniz**. São Paulo: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação – Anagrama, Ano 3, Edição 4, Junho-Agosto, p. 1-12, 2010.

MARCELINO, Douglas Attila. **Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

NADER, Wladyr; CARRARO, Adelaide. **Adelaide Carraro, uma mulher de dois milhões de exemplares vendidos**. Escrita - revista mensal de literatura. São Paulo: Vertente Editora Ltda., ano II, n. 18, 1977, p.03-09.



SIMBÓLICO, PSICOLÓGICO, CORPÓREO: UMA LEITURA DA AGRESSÃO AO FEMININO NA OBRA DE ARRIETE VILELA

Clarice Braatz SCHMIDT (UNIOESTE)¹

RESUMO: Pretende-se analisar como o tema da agressão simbólica, psicológica e física se faz presente na obra da escritora alagoana Arriete Vilela. Pautando-se em teóricos como Gilbert Durand, Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Luiza Lobo, Hélène Cixous E Lúcia Osana Zolin, dentre outros, objetiva-se tecer considerações sobre como a violência contra a mulher é uma das tônicas que move a voz literária de Vilela. Tomar-se-á, como base, principalmente, as obras *Lãs ao vento* e *Maria Flor* etc., nas quais é possível notar que a brutalidade contra a mulher ultrapassa os limites do ataque corpóreo, instaurando-se em espaços imaginários, atemporais e em diferentes níveis sociais. Parte-se do pressuposto que a voz feminina na literatura contribui para que as barreiras impostas pelo sistema patriarcal também sejam questionadas nesse âmbito da atrocidade, contribuindo para que essa questão tão relevante aos Direitos Humanos entre em pauta quando o que se discute é a produção artística, meio através do qual as vozes quase sempre caladas pelo patriarcalismo falido se fazem ouvir.

Palavras-chaves: Arriete Vilela; Violência; Corpo; Imaginário.

ABSTRACT: This study aims to observe the theme of symbolic, psychological, and physical aggressiveness as it appears in the works of Alagoan author Arriete Vilela. The purpose is to analyze how violence against women is one of the themes that drive Vilela's literary voice, relying on theorists like Gilbert Durand, Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Luiza Lobo, Hélène Cixous, and Lucia Osana Zolin, among others. The work *Lãs ao Vento* and *Maria Flor* etc. will serve as the primary foundation for this discussion since they make it clear that violence against women extends beyond the physical assault to take root in imagined, timeless settings and at all societal levels. The idea is that the female voice in literature helps to question

¹ Mestra em Letras – Linguagem e Sociedade, UNIOESTE – Campus de Cascavel-PR. Doutoranda em Letras – Linguagem e Sociedade, UNIOESTE, Campus de Cascavel-PR, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz. Professora Assistente do Colegiado de Letras Português/Alemão/Espanhol/Inglês, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Marechal Cândido Rondon-PR/Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0077-9707> E-mail: claricebraatz@yahoo.com.br.

the patriarchal system's barriers in this area of atrocity. This issue, which is so relevant to human rights, aids in putting artistic production on the agenda by giving voice to the voices that are nearly always silenced by the patriarchal system's failures.

Keywords: Arriete Vilela; Violence; Body; Imaginary.

Não há como refletir sobre o tema da violência contra a mulher sem antes observarmos os dados relativos a esse nefasto problema na sociedade brasileira. Só no primeiro semestre de 2022, foram 31.398 denúncias e 169.676 violações envolvendo a violência doméstica contra as mulheres. E a esses números alarmantes, acrescenta-se a informação de que “cerca de 70% das mulheres vítimas de feminicídio no Brasil nunca passaram pela rede de proteção” (MINISTÉRIO DA MULHER, 2022)².

De acordo com os dados levantados em matéria oficial publicada pelo Ministério da Mulher, da Cidadania e dos Direitos Humanos, os casos de violência psicológica raramente tornam-se alvo de denúncia. Apenas quando a agressão física entra em cena é que a mulher é movida a denunciar o agressor. Não é difícil entender o porquê disso, visto que, ainda hoje, estamos longe de ver efetivamente a justiça sendo alcançada nos casos de violência contra a mulher. Mesmo em casos de violência física a condenação nem sempre é obtida, que dirá nos casos de violência psicológica. A mulher ainda é o lado mais vulnerável e, infelizmente, não possui a sociedade ao seu lado para fazer coro. A voz da mulher ainda é silenciada pelas falas preconceituosas, por expressões que colocam em dúvida sua sanidade mental e seu caráter quando denuncia um caso de violência. O discurso patriarcal ainda impera e cala a voz da mulher, mesmo quando ela é a vítima.

Nesse cenário, em que a voz da mulher é tolhida por um sistema misógino, machista, opressor, a arte surge como um meio de resistência. E a literatura é uma dessas manifestações artísticas que permitem dar voz àqueles que são silenciados. Não é diferente quando o tema em questão é a violência contra a mulher. Não poucas autoras apropriam-se do texto literário como solo fértil para semear suas palavras de resistência, de revolta, de cura, de superação.

² <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2022/eleicoes-2022-periodo-eleitoral/brasil-tem-mais-de-31-mil-denuncias-violencia-contra-as-mulheres-no-contexto-de-violencia-domestica-ou-familiar#:~:text=AGOSTO%20LIL%C3%81S-,Brasil%20tem%20mais%20de%2031%20mil%20den%C3%BAncias%20de%20viol%C3%Aancia%20dom%C3%A9stica,mulheres%20at%C3%A9%20julho%20de%202022>

Dentre as escritoras que fazem uso da palavra literária como instrumento de libertação da violência, destacamos a alagoana Arriete Vilela, autora de merecido realce na produção literária contemporânea. Nascida na pequena cidade de Marechal Deodoro, no Estado de Alagoas, Mestre em Literatura Brasileira e professora aposentada da Universidade Federal de Alagoas, ela tem se destacado tanto na poesia como na prosa, tendo lançado no ano de 2005 seu primeiro romance: *Lãs ao vento*, uma das obra que será nosso objeto de análise nesse texto. A qualidade de sua obra tem sido evidenciada por meio dos muitos prêmios literários que já recebeu, mencionando-se, dentre eles, os cinco prêmios nacionais outorgados pela União Brasileira de Escritores e recebidos na Academia Brasileira de Letras. O quinto destes prêmios, inclusive, foi conquistado em 2005, com a publicação de *Lãs ao Vento*. Igualmente em 2005, recebeu a Comenda Dr^a Nise da Silveira, concedida pelo governo do Estado de Alagoas, que a reconheceu como umas das mulheres de maior relevo no cenário cultural do Estado. Sua obra tem sido alvo de estudos acadêmicos em Alagoas e em outros Estados. A outra obra que vislumbraremos nessa abordagem é *Maria Flor etc.*

Em *Lãs ao vento*, nota-se que o ato de rememorar fatos e ao narrar apresenta-se como um dos desencadeadores do discurso literário. Lembrar e narrar são dois elementos constituintes da essência humana e, nessa obra, é por meio deles que a escrita literária se corporifica e dá vida à personagem, entrelaçando um discurso aparentemente autobiográfico ao discurso ficcional. E esse entrelaçamento dá-nos a sensação de participarmos da vida da escritora. Porém, vale lembrar que a obra é ficcional.

Narrado em primeira pessoa, o romance apresenta um conjunto de histórias reevocadas do passado, as quais se entrelaçam a situações do presente. As narrativas, apresentadas em forma de cartas, que a narradora/autora envia à editora, conta fatos da vida dessa narradora, marcadamente feminina, bem como de seus antepassados. A obra, apesar de ser escrita em forma de prosa, apresenta forte teor de lirismo, revelando a poeticidade da vida cotidiana.

Nesse cenário construído pela obra, é interessante evocar as palavras de Goethe, para quem “aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros ‘signos’ destinados a evocar antigas imagens” (GOETHE apud BOSI, 1994, p. 46). É o que pode ser observado em *Lãs ao vento*, em que a compreensão do presente é influenciada pelas memórias da narradora, cuja

intenção é escrever um livro que fale sobre os “pardaizinhos”, nome atribuído aos meninos de rua alagoanos, os quais chamam a atenção de uma vizinha desta narradora/escritora, D. Anna Joaquina, artista idosa, que retrata a vida dos “pardaizinhos” em suas aquarelas. Nota-se nitidamente que a grande motivação para que a narradora inicie o processo de aproximação com os pardaizinhos são as aquarelas de D. Anna, as quais a fazem recordar das pinturas da avó. Neste sentido, é visível a proximidade das aquarelas com aquilo que Ecléa Bosi classifica como objetos biográficos, isto é, a personagem sente-se atraída pelas aquarelas pois estas se manifestam como representação de objetos que, em seu passado, foram de grande importância, apresentando-se como artifícios relacionados à própria formação humana da personagem.

O processo de escrita oportuniza que a narradora se depare com o passado de lutas e opressão cotidianas vivenciado pelas antepassadas, fazendo com que a produção artística sirva como uma espécie de instrumento de libertação da personagem/escritora. Neste processo de escrita, a narradora monta uma “colcha de retalhos” com as inúmeras histórias que reevoca, apontando para a definição apresentada por Sonia Van Dijck, para quem *Lãs ao vento* configura-se como um “texto que se constrói de textos” (VAN DIJCK, 2005, p. X).

É possível observar a forte presença de uma memória coletiva na trama discursiva tecida pela narradora, uma vez que, ao discutir assuntos relacionados tanto à violência contra a mulher quanto a violência contra a criança, a autora aborda não somente fatos presentes, antes, faz uso de histórias evocadas pela memória, exemplificando e enriquecendo o texto. A memória coletiva se faz presente em todos os trechos em que há o uso das lendas, histórias fantásticas, parlendas e cantigas mencionadas no decorrer do livro, como é o caso das narrativas envolvendo a Fulôzinha, entidade que “roubaria” crianças.

É o desejo de D. Anna de saber mais sobre a vida dos pardaizinhos que motiva a narradora/escritora a iniciar sua obra. No entanto, ao mesmo tempo em que a narradora desvela a triste realidade destas crianças, que vivem no limite entre a infância e a precocidade gerada pela marginalidade, a narradora conta fatos de sua própria vida e da vida da avó, Theonila Cândida, apresentada pela narradora como uma espécie de heroína:

Theonila Cândida Vilela de Lemos nasceu e morou numa bela casa arrodada de varandas e de um bem cuidado jardim com madressilvas de pequenas e numerosas folhas, cujas flores perfumadas atraíam abelhas e outros insetos (VILELA, 2005, p. 15). Theonila Cândida era também uma espécie de guardiã da Palavra: à noite, depois da janta, no alpendre grande e ventilado da casa, ela contava histórias antigas, lendas enraizadas no imaginário do povo da Tuquanduba. (VILELA, 2005, p. 23).

É a avó que faz surgir no íntimo da neta a fascinação pela arte. Nota-se que a utilização do sobrenome Vilela, o mesmo sobrenome da autora de *Lãs ao vento*, dá um tom de realidade à obra. Observa-se a aura de encantamento que envolve a descrição da casa da avó, demonstrando a presença de uma memória da infância, bem ao gosto bachelardiano. A avó é, na obra, o ser que encanta com sua doçura e com suas narrativas impregnadas de lendas e magia.

A figura do avô, no entanto, não é apresentada carregando essa aura de delicadeza. Veja-se abaixo:

meu avô era um homem trabalhador, honesto. Mas infantilmente egoísta e ciumento. Theonila Cândida nunca lhe deu o menor motivo para ciúme, e ele sabia disso, tinha consciência do despropósito de suas aflições, que não eram por desconfiança ou suspeita, mas por inquietude mesma do seu amor, por insegurança em relação ao sentimento de Theonila Cândida, que se trabalhara interiormente para lhe querer bem, sim, mas que nunca conseguira amá-lo totalmente, com desejo e paixão. O ciúme às vezes parecia uma força cega que levava meu avô a cenas ridículas, patéticas – sem violência, é verdade, se comparadas com registros outros, antigos, dos antecedentes (VILELA, 2005, p. 19).

Os relatos em que a figura da avó surge demonstram que a violência e opressão contra a mulher é algo perpetuado de geração em geração. Ao passo que a avó é a imagem da “guardiã da palavra”, o avô, figura masculina, representante e guardião da ordem patriarcal, mostra-se como aquele que, por meio da autoridade, tenta destruir toda a potencialidade artística feminina. Nesse contexto, o ciúme exacerbado é utilizado como a principal arma de opressão e violência contra a figura feminina. O avô não pratica violência física contra a avó, mas a violência simbólica e psicológica está sempre à espreita, vez que, apesar de a avó não sofrer violência física, era condenada a viver uma espécie de aprisionamento causado pelo ciúme ridículo e exagerado do avô. Essa opressão, conforme evidenciado, apresenta-se como algo perpetuado ao longo das gerações e que, apesar do abrandamento, constitui-se na continuidade da violência vivida pelas demais antepassadas:

Ciúme: desatino: o trisavô em espumejos de ira insana. O tapa violento no rosto da mulher, mãe de seus filhos, o menorzinho ainda a mamar no peito farto de leite. Ciúme: a exasperação: Confesse que dormiu com ele! Um remoto e dissimulado raio de lua incide sobre o olhar sonhador da trisavó, minha e desconhecida. Meu texto gostaria de dizer: Não, ela não dormiu com ele. Mas sinto: o corpo da trisavó, excitado por fantasias, entrega-se sem resistência ao marido, enquanto ele pensa possuí-la em penetrações rápidas e repetidas. A trisavó não conhece o gozo, mas a lembrança do outro homem acetina ainda mais a sua pele morena, e o seu sexo exala, num silêncio doce e calmo, o cheiro forte do mato orvalhado. Ciúme: fúria: o ferro de engomar jogado no peito do bisavô. Brasas ardentes sob a cinza, e quentes: incandescências. A mão crispada de dor

nos cabelos da mulher, mãe de seus filhos: o olho azul, dele, cheio de pasmo, um assombro até então desconhecido, e o dela, verde, farpado, cheio de um ódio que se foi enrodilhando no seu coração à maneira de um fardo de cactos. Mas do ciúme sei bem: a irrupção da repetitiva e desordenada Palavra: a dor incurável, hereditária, a legitimar-se suprema no coração de travas do avô, que incompreendia a dimensão amorosa de Theonila Cândida: a Arte como presença silenciosa, poderosa, irrenunciável. Do ciúme sei bem: presenças muitas num vazio perigoso de abismo: trajetória de palavras. Vadia contradição, embora. Também eu e as mulheres que me teceram no próprio ventre ancestral andarilhamos por sentimentos sem linhagem, sem linguagem e sem interditos: gozos despedaçados em pequenos brilhos, delicadas tessituras, lãs ao vento, aparentemente inocentes, mas fatais: cardadura na flor do algodão. Desde o trisavô. Desde antes do trisavô. Desde sempre. (VILELA, 2005, p. 19-20).

Em um único parágrafo, a narradora descreve a violência sofrida pela trisavó, pela bisavó e pela avó. A trisavó, espancada em frente aos filhos e violentada. A bisavó queimada com um ferro em brasas. A avó silenciada. Formas distintas de violência. Todas as formas de violência. Todas as vítimas de violência, mas sem voz. Todas subjugadas. A trisavó estuprada em um tempo em que sexo forçado não era considerado estupro quando acontecia dentro do casamento. Hoje, em tese, é crime. Mas realmente é? Todos os crimes praticados dentro da ordem patriarcal. Aparentemente, a mesma justificativa: o ciúme! As décadas passam e essa narrativa é extremamente atual. E, não bastando a ordem patriarcal manter-se firme, passamos por um momento histórico de recrudescimento em que os direitos femininos são questionados inclusive por uma ala conservadora formada por mulheres! Como observa Luce Irigaray, a cultura e a ideologia patriarcal organizam-se de tal forma que propiciam o silenciamento e a exclusão da participação do feminino:

allí donde el cuerpo femenino engendra en el respeto a la diferencia, el cuerpo social patriarcal se edifica jerárquicamente excluyendo la diferencia. El otro-mujer se queda en un substrato natural de esta construcción social, cuya aportación permanece oscura en su significación relacional (IRIGARAY, 1992, p. 43).

Apesar de João Hercílio não utilizar as mesmas formas de violência utilizadas pelos antepassados, ao proibir Theonila Cândida de pintar suas aquarelas, fere-a com a mais sagaz de todas as formas de violência: o silenciamento e a expropriação do direito de se expressar. Inclusive, uma das formas de opressão utilizadas pelo avô era a de modificar os finais das narrativas da avó, além de inserir nos contos figuras de avós malvadas, conseguindo, de certa forma, punir Theonila Cândida. É visível a oposição entre a forma como a avó utiliza a Palavra e a forma como o avô dela faz uso. Enquanto Theonila Cândida é a guardiã, João Hercílio apresenta uma palavra dura, grosseira, estéril e vingativa.

Ao passo que João Hercílio tenta despojar a esposa de sua potencialidade artística, Theonila Cândida resiste e transmite à neta o legado de sua arte, conforme se pode notar no seguinte texto:

O meu aprendizado era o da Palavra com seus desejos, sua volúpia, suas seduções, seus fulgores, seus fetiches, sua selvageria. A Palavra com suas astúcias, sua voragem, sua luminosidade. O meu aprendizado era o da Palavra alegre, triunfante, que se imprimia em mim com a sua rebeldia, com os seus múltiplos significados mundanos, com as suas ilusões ingênuas e benfazejas, necessárias. Instalada dentro da Palavra, eu vivia os seus regozijos, o seu esplendor, a intensidade da sua poesia. Transitava por suas metáforas, por seus arredores, seus atalhos, seus silêncios, seus avessos (VILELA, 2005, p. 3).

A arte apresenta-se, assim, não só como um meio de resistência utilizado pela avó, mas também como o meio de libertação do qual a neta se apropria, conseguindo, assim, por meio da palavra artística, livrar-se da opressão a que se condicionavam várias gerações de mulheres. O avô, figura castradora, é exorcizado ao final da narrativa, ou seja, assim como um fantasma que amedronta e aterroriza, João Hercílio é banido da memória artística da narradora/escritora: “Exorcizei de mim o avô João Hercílio, que deixou na minha alma o sentimento amoroso traçado à beira dos precipícios” (VILELA, 2005, p. 216). É o processo de libertação da figura do avô que permite à narradora o silenciamento: “Sei que hoje a Palavra silencia, silencia-se, silencia-me” (VILELA, 2005, p. 217). Esse silenciar-se, no entanto, não pode ser confundido com o mesmo emudecimento direcionado às antepassadas. Ao contrário, este silenciamento conquistado pela narradora deve ser encarado como a aquisição de um espaço em que os ruídos da opressão já não a podem amedrontar.

Vale ressaltar que, de acordo com a teoria crítica feminista, a obra *Lãs ao vento*, ao discutir a trajetória feminina, insere-se na chamada Fase Fêmea, isto é, não se apresenta como uma obra de autoria feminina em que simplesmente ocorre a internalização dos valores vigentes (Fase Feminina), nem como um manifesto conta estes valores (Fase Feminista), mas como um meio através do qual busca-se a própria identidade, ou seja, aponta para uma potencialidade de autodescoberta da feminilidade e de todas as possibilidades que esta identidade redescoberta comporta.

Arriete Vilela, como tão bem observou Sônia Van Dijck, constrói com *Lãs ao vento* um “tratado poético, que questiona o fazer poético” (VAN DIJCK, 2005, p. X), em que a narradora/personagem, por meio da autodescoberta, consegue livrar-se da potencialidade negativa da palavra e opor-se à violência perpetrada durante gerações em sua família.

Luiza Lobo, em seu artigo intitulado “A literatura de autoria feminina na América Latina”, postula que

Do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença. A temática que daí surge será tanto mais afetiva, delicada, sutil, reservada, frágil ou doméstica quanto retratará as vivências da mulher no seu dia a dia, se for esta sua vivência. Mas o cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas "domésticas" e "femininas" e ainda de outros estereótipos do "feminino" herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje (LOBO, 2002, s/p).

Tal proposta pode ser observada na produção literária de Vilela, vez que a voz feminina que ecoa em sua obra ultrapassa os limites da feminilidade domesticada, da chamada “coisa de mulher”, para tratar de temas de relevada importância social, observando sempre como a potencialidade artística aparece como um dos meios de resistência frente aos padrões opressores e alienantes que a sociedade, via de regra, impõe às mulheres.

Outra obra da autora que mencionaremos aqui trata-se de *Maria Flor etc.*, que, por sua vez, reúne doze contos, dos quais oito apresentam em sua temática alguma forma de violência contra a mulher. Iremos nos ater, aqui, ao conto “Flor de esterco”. O próprio título do conto já aponta para uma ambiguidade. A flor, enquanto manifestação do belo, identifica-se, conforme apontam Chevalier e Gheerbrant, “ao simbolismo da infância e, de certo modo, ao estado edênico” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2002, p. 437). Ou seja, é um símbolo ligado à pureza, à inocência. No título do conto, no entanto, não se faz menção a qualquer flor, mas à flor “do esterco”, ou seja, a flor proveniente da imundície. O conto inicia-se de forma perturbadora: “Eudócia arranchou-se à sombra de uma jaqueira. Súbito alívio: pés inchados, corpo dolorido da gravidez avançada. Odiada gravidez, semente maldita que o próprio pai lhe plantara no ventre mal entrado na adolescência” (VILELA, 2002, p. 33). O primeiro parágrafo já demarca de forma clara o tema do conto: a violência sexual praticada pelo próprio pai contra a filha adolescente. O conto avança e a violência desloca-se do pai para a mãe que, num acesso de fúria, espanca a filha:

A mãe, ao ver-lhe o vestido de chita rala a esticar-se no corpo que se arredondava, tomou-se de ira e, numa ignorância comum àqueles fins de mundo, surrou a infeliz mocinha com cipó de goiabeira, até o sangue regar os lanhos do corpo maltratado.

— Diz, pangarave, diz quem te emprenhou!

A mocinha tinha a vista escurecida. Encolheu-se, a gemer de dores, no canto do alpendre — e quis morrer. Quis, e muito mais, com uma raiva cega e brutal, a morte daquela coisa — nódoa escura e escamosa — que já se mexia dentro dela.

— Diz pangarave, diz quem te emprenhou!

Ela não disse. Não podia dizer sequer para si mesma. [...] Não, não diria! Ele era seu pai, amava-o, tivera-o bom e alegre durante toda a infância. (VILELA, 2002, p. 33).

É nítido nesse excerto que a violência vivida pela criança ultrapassa o nível da violência física e adentra ao território da violência psicológica e simbólica. Mesmo tendo sido engravidada pelo pai, a adolescente não consegue admitir que ele é criminoso nem mesmo para si mesma: “Não podia dizer nem sequer para si mesma”. A mãe, e seu olhar descuidado para a filha, não podem supor que o abusador é o próprio pai. E nesse contexto, o feto abrigado a contragosto no ventre da adolescente é a própria flor do esterco. E o pai, dolorosamente, continua sendo o objeto do amor. Nesse aspecto, necessário evocar a afirmação de Simone de Beauvoir, que em sua obra *O segundo sexo*, observa que

no dia que for possível à mulher amar em sua força e não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma, mas para se encontrar, não para se renunciar, mas para se afirmar, nesse dia o amor tornar-se-á para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal. Enquanto isso não acontece, ela resume sob sua forma mais patética a maldição que pesa sobre a mulher encerrada no universo feminino, a mulher mutilada, incapaz de se bastar a si mesma (BEAUVOIR, 1980, p. 437-438).

A violência simbólica faz com que, mesmo mutilada, a vítima ainda ame o algoz. O ódio, a raiva incontida, não é voltada ao abusador, mas ao feto, fruto da violência praticada. Ao abusador, o imaginário coletivo garante a posição de pai, que deve ser respeitado e valorizado. O pai, inicialmente protetor e ciumento, logo torna-se um abusador, ao perceber que a filha crescera e despertava o olhar de rapazinhos da redondeza.

E então houve aquele momento. O pai quis tê-la, possuí-la à força, num dos atalhos do sítio. [...] “Se ela tem de ser de algum macho, vai ter que ser minha primeiro. É minha filha, minha, tenho mais direito do que qualquer outro homem.” A mocinha, sempre assustada, evitava-o. Mas aconteceu: cancro a encher-lhe o útero ao tempo em que a esvaziava de si mesma, de quaisquer sentimentos, precipitando-lhe a alma nos charcos revoltosos das dores que não podem ser gritadas nem compreendidas, insanas dores infligidas por alguém tão querido... (VILELA, 2002, p. 35-36).

Aqui é possível notar a reprodução de um discurso muito comum que se ouve em casos reais de estupro, em que pais afirmam seu direito a deflorar a filha pois esta lhe pertence. Discurso pautado na objetificação da mulher e no falso valor patriarcal de que as mulheres sempre pertencem a um homem, esse discurso absurdo não é incomum. Infelizmente, ainda hoje, abusadores justificam suas práticas com falas dessa natureza. Muitas vezes culpabilizam a vítima pelo abuso sofrido. Ora, Gilbert Durand, define o imaginário como o “conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens [...], a estrutura essencial na qual se constituem todos os processamentos do pensamento humano” (DURAND, 1997. p. 14). Nesse sentido, é possível dizer que a predominância dos valores patriarcais arraigados no imaginário coletivo interfere de forma decisiva na forma como a sociedade se porta diante de casos de abuso contra a mulher.

Vilela problematiza a questão do abuso sexual no seio familiar demonstrando, nesse conto, a complexidade do abuso psicológico e simbólico vivenciado por uma vítima que, nem sequer, consegue estabelecer com nitidez de quem é a culpa daquilo que vivencia. Ao narrar como se dá o parto da criança, fruto dessa violência, demonstra que, de forma equivocada, a adolescente vinga-se na outra criança, também do sexo feminino, abandonando-a à sombra de uma jaqueira e correndo para casa para mostrar seu corpo “outra vez adolescente, purificado pela dor” (VILELA, 2002, p. 36), para a mãe e para o pai. Não há, no conto, uma solução para o conflito. A menina abusada continua vítima e refém de um sistema violento e opressor. E repassa para sua filha, também mulher, o fardo de nascer nesse sistema. A mãe, também cegada por esse sistema, não enxerga que o criminoso comunga de sua mesa. E ao agressor nada acontece. Tal realidade narrativa nos faz refletir sobre a realidade vivenciada cotidianamente, em que muitos casos como o relatado no conto não estão na esfera do ficcional, mas do factual. E pensar sobre quantos agressores permanecem impunes pois o patriarcalismo moldou o imaginário social para que as vozes se mantenham silenciadas diante de atrocidades. Para Hélène Cixous,

En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista e la palabra oral – “conquista” que se realiza mas bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de si, una inmersión. Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no “habla”, lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la “lógica” de su discurso con su propio cuerpo; su carne dice la verdad. Se expone. En realidad, materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, inscribe lo que dice, porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso,

incluso “teórico” o político, nunca es sencillo ni lineal, ni “objetivado” generalizado: la mujer arrastra su historia en la historia” (CIXOUS, 1995, p. 55).

No conto em questão, Eudócia silencia. Não consegue usar a palavra para manifestar sua dor. não consegue falar nem para si mesma, tamanha a violência psicológica e simbólica que sofre. Mas seu corpo de criança, violado, abusado, desprotegido, fala, grita, manifesta-se por completo. Assim é a voz da mulher na arte. Um grito, um lamento, que ouvido provoca a ruminação dos fatos. Eudócia dá corpo a uma realidade factual, recorrente, que precisa ser manifestada, questionada, discutida e combatida, inclusive pela arte literária.

A linguagem literária é um mecanismo eficaz para que possamos refletir sobre a posição e a situação da mulher na sociedade também quando o assunto em pauta é a violência. Importante salientar, ainda, o posicionamento de Lúcia Osana Zolin, ao observar que

resta ao pesquisador e ao professor de literatura fazer com que essas vozes “outras” sejam ouvidas não apenas entre eles próprios, nos limites das reuniões acadêmicas, dos grupos de trabalho e dos seminários que se debruçam sobre a temática “Mulher e Literatura”, mas também nas salas de aula, numa atitude de renovação e não de perpetuação de ideologias hegemônicas, como a patriarcal (ZOLIN. 2005, p. 282).

A arte é um ambiente frutífero para que novos olhares possam ser lançados sobre esse tema e seja possível provocar mudanças no modo de ver, pensar e agir sobre o mundo que nos circunscreve e dar voz àquelas que o patriarcado ainda consegue calar.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 2. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, ALAIN. **Dicionário de símbolos**. 17. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la medusa**. Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1995.

DIJCK, Sônia van. Apresentação. In: VILELA, Arriete. **Lãs ao vento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005, p. VIII –X.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Presença, 1997.

IRIGARAY, Luce. **Yo, tú, nosotras**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na américa latina. **Revista brasil de literatura**. 2002. Disponível em: <https://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em 20 de outubro de 2022.

MINISTÉRIO DA MULHER, DA CIDADANIA E DOS DIREITOS HUMANOS. **Brasil tem mais de 31 mil denúncias de violência doméstica ou familiar contra as mulheres até julho de 2022**. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2022/eleicoes-2022-periodo-eleitoral/brasil-tem-mais-de-31-mil-denuncias-violencia-contra-as-mulheres-no-contexto-de-violencia-domestica-ou-familiar#:~:text=AGOSTO%20LIL%C3%81S-,Brasil%20tem%20mais%20de%2031%20mil%20den%C3%BAncias%20de%20viol%C3%Aancia%20dom%C3%A9stica,mulheres%20at%C3%A9%20julho%20de%202022>. Acesso em 18 de outubro de 2022.

VILELA, Arriete. **Lãs ao vento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

_____. **Maria Flor etc**. Maceio: Grafmarques, 2002.

_____. Literatura de autoria feminina. In: ZOLIN, Lúcia Osana & BONNICI, Thomas. **Teoria literária**. Maringá: Eduem, 2005, p. 275-283.



TUDO É RIO: O PODER DO CORPO FEMININO

Maiara Caroline Gasparotto ZABINI (UEL)¹

RESUMO: O trabalho apresentado tem como objetivo central analisar as personagens femininas principais da obra *Tudo é rio* (2021) de Carla Madeira, analisando a forma como seus corpos são abordados pela sociedade, e como se tornam um elemento fortemente utilizado para exercer poder e lhes conceder independência. A análise também tem como objetivo evidenciar o desenvolvimento da interação que é estabelecida entre as personagens Lucy e Dalva ao longo do romance, as quais antes consideradas divergentes percebem-se iguais, donas de corpos femininos ora desejados, ora repudiados, de acordo com a vontade social a qual são submetidas. Para que a pesquisa seja possível, serão utilizadas as teorias de PERROT (2007), BEAUVOIR (1970) e KOLLONTAI (2004), pois as pesquisadoras abordam estudos sobre o corpo feminino, evidenciando as proibições enfrentadas pelas mulheres ao longo dos séculos e os obstáculos impostos pelo patriarcado a serem vencidos. Além disso, discorrem sobre as formas de dominação sobre o corpo da mulher, utilizadas a partir do século XIX, trabalhando temas importantes e de grande valor para a pesquisa. Portanto, espera-se que por meio desse trabalho seja possível compreender as posições tomadas diante das tramas que marcam a narrativa, evidenciando os papéis assumidos pelas mulheres bem como a individualidade de seus corpos.

Palavras-chaves: Tudo é rio; corpo feminino; romance; literatura feminina.

ABSTRACT: The work presented has as its central objective to analyze the main female characters of the work *Tudo é rio* (2021) by Carla Madeira, analyzing how their bodies are approached by society, and how they become a strongly used element to exercise power and grant them Independence. The analysis also aims to highlight the development of the interaction that is established between the characters Lucy and Dalva throughout the novel, who once considered divergent perceive themselves equal, owners of female bodies now desired, now repudiated, according to the social will to which they are subjected. For research to be possible, will be used the theories of PERROT (2007), BEAUVOIR (1970) e KOLLONTAI (2004), because the researchers discuss studies on the female body, evidencing the prohibitions faced by women over the centuries and the obstacles imposed by patriarchy to be overcome. In addition, they discuss the forms of

¹ Aluna mestranda do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, ofertado pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: maiaracaroline.gz@gmail.com.

domination over the woman's body, used from the 19th century, working on important topics of great value for research. Therefore, it is expected that through this work it is possible to understand the positions taken before the plots that mark the narrative, evidencing the roles assumed by women as well as the individuality of their bodies.

Keywords: Tudo é rio; female body; romance; women's literature.

Introdução

Carla Madeira nasceu em 1964 na cidade de Belo Horizonte, onde também mora atualmente. Estudou matemática por dois anos na Universidade Federal de Minas Gerais, porém desistiu após perceber que aos poucos perdia o contato com a escrita e com a interação social. Assim, passou a estudar comunicação, fundando então agência Lápis Raro, a qual se tornou importante para a cidade em questão.

Em 2014 publicou *Tudo é rio*, seu primeiro romance, o qual esgotou logo no primeiro ano e passou pelo processo de republicação pela editora *Record*. Porém foi em 2021, após a republicação, que seu livro ficou em segundo lugar entre os mais vendidos no Brasil ao lado de *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior. Além de sua primeira obra, Madeira publicou *A natureza da mordida* (2018) e seu mais novo romance *Véspera* (2022).

Ao logo do processo de escrita do romance *Tudo é rio*, Carla Madeira revelou em uma de suas entrevistas que teve como objetivo central escrever sentimentos muito complexos utilizando um vocabulário simples e acessível a todos. O processo de imersão é aumentado devido aos diálogos, pois não são marcados por travessão ou aspas, mas são inseridos à narrativa. Por isso, a técnica utilizada pela autora produz a leitura de uma narrativa fluída, a qual assim como o próprio nome diz, é semelhante à correnteza de um rio.

Além da técnica utilizada, o título *Tudo é rio* também está relacionado ao destino das personagens que não pode ser controlado, mas é arrastado pelas correntezas. Ao longo da narrativa é possível perceber que os momentos de ação intensa entre as personagens são descritos de forma metafórica, utilizando o rio para explicar suas ações por mais extremas que sejam: “tudo no leito do previsível, é lá que o caminho está, é lá que a água vira rio” (MADEIRA, 2021, p.115), “Um rio largo e farto, manso em seu fluxo, lavando tudo, fertilizando os dias, umedecendo o árido, enfrentando as quedas, as curvas, as tempestades. Confiante de um dia ser mar.” (MADEIRA, 2021, p.69).

Os corpos femininos: invisibilidade e proibição

O romance traz personagens femininas com personalidades fortes, que tentam a todo custo tomar as rédeas de seus destinos por mais difícil e incontrolável que ele seja. A respeito da relação estabelecida entre o corpo feminino e a forma como era visto pela sociedade ao longo do século XIX, Michele Perrot em sua obra *Minha história das mulheres* (2007) traz grandes contribuições acerca do tema. Em um primeiro momento, a autora evidencia que as decisões, que deveriam ser tomadas pelas mulheres, em suma eram feitas pela família quando eram mais novas e subconsequentemente por seus maridos, depois de casadas. Assim, os direitos femininos eram pouco considerados e a mulher vista apenas como parte de um arranjo matrimonial tendo como objetivos centrais cuidar do lar, de seu marido e procriar.

Sobre os direitos quase nulos, Perrot evidencia que confinadas ao lar, depois de casar, as mulheres não tinham o direito de transitar entre os ambientes sociais se não acompanhadas, portanto tornavam-se invisíveis para a sociedade e as questões como o direito e igualdade de gênero pouco debatidas. Assim, a moral social impunha que o corpo feminino não era da mulher para decidir como se vestir ou se dar prazer, logo, a voz da mulher também não era sua para exigir seus direitos.

O corpo feminino segundo Perrot é visto pela sociedade como uma forma poderosa de sedução, que deve a todo custo ser evitada “Os cabelos são a mulher, a carne, a tentação, a sedução, o pecado. Há uma erotização dos cabelos das mulheres, principalmente no século XIX” (PERROT, 2007, p. 55). Essa erotização está presente na forma como os cabelos eram ora escondidos, ora mostrados, fortalecendo o desejo dominante, pois naquela época tinha-se subtendido que os cabelos das mulheres deveriam ser soltos apenas na intimidade de sua casa ou quando se preparava para o marido. Assim, o que é símbolo da feminilidade tornou-se erroneamente alvo de fetiches como esse, recebendo o sentido de ser motivo da afloração da sensualidade e do desejo. Por isso, os cabelos da mulher deveriam ser presos ou escondidos pelo véu a fim de que todo o desejo masculino fosse contido. Porém, cabe o entendimento de que todas essas formas de apagamento ou supressão da imagem feminina são em suma uma tentativa de impor formas de dominá-la.

Além dos cabelos, a virgindade feminina também era, e ainda é em determinados locais, vista como sinal de santidade e de pureza. Novamente o corpo feminino é visto como um objeto e dominado pelo outro, pois nesse caso, caberá a família prezar pela virgindade da mulher, que será vigiada obsessivamente durante o tempo que permanecer solteira e à espera de um pretendente. Porém, quando a mulher toma sua escolha por vontade própria “Torna-se para sempre suspeita de ser uma mulher fácil. Uma vez deflorada, principalmente se foram muitos os que o fizeram, não encontrará quem a queira como esposa. Desonrada, está condenada à prostituição.” (PERROT, 2007, p. 45). Assim, o futuro da mulher é decidido com base em condutas consideradas essenciais para a sociedade. Portanto, após o matrimônio, a lua de mel pode ser compreendida como uma forma de impor a masculinidade sobre a mulher, reivindicando o corpo feminino e o tornando posse daquele que o possuiu. Além disso, é importante esclarecer que foi apenas em 2003 que a virgindade deixou de ser critério para cancelar o casamento, a notícia foi publicada no jornal e estabelecida pelo Código Civil:

Os homens que se casarem a partir do dia 11 de janeiro não terão mais o direito de devolver suas mulheres se descobrirem que elas não são virgens. Essa é a principal mudança na legislação sobre o casamento introduzida pelo novo Código Civil, que elimina vários dispositivos considerados machistas no código que vigorava desde 1916. (FOLHA DE S. PAULO, 2003).

E se os corpos são controlados, o sexo é quase inexistente, pois a mulher casta, dona de seu lar, deve entender a relação sexual com o único e exclusivo propósito de produzir herdeiros ao seu marido, e não como uma forma de receber prazer e explorar sua sexualidade aflorada. Por isso, as mulheres que iam contra esse padrão e desejavam ter relações sexuais além do que lhes era estabelecido causavam temor aos homens, pois tal ação significava que a simples relação sexual não lhes bastava, logo, a masculinidade do homem não lhes era suficiente, tornando-o motivo de fiasco. Assim a aidez feminina é vista como perigosa, pois “o sexo das mulheres é um poço sem fundo, onde o homem se esgota, perde suas forças e sua vida beira a impotência.” (PERROT, 2007, p. 65). Por isso, a essas mulheres insaciáveis era dado o nome de feiticeiras, vistas como maléficas e responsáveis por levar os homens à perdição.

Além disso, como já mencionado, as mulheres que tiveram relações sexuais antes do casamento, assim como as que eram vistas como feiticeiras, cabiam-lhes apenas um destino semelhante: a prostituição. O tema é um assunto muito discutido e responsável por dividir pensamentos atualmente, pois a grande questão fomentada se divide em duas, sendo a primeira

a de que a prostituição não traz segurança para a vida das mulheres, as quais podem ser violentadas e exploradas com mais facilidade; e a segunda evidenciando que o corpo feminino liberto das amarras sociais pode ser utilizado como melhor desejo para conseguir o seu sustento, o que também pode ser visto como uma forma de progresso. Contudo, Perrot afirma que “a reprovação da sociedade é bastante diversa. Depende do valor à virgindade e da importância atribuída à sexualidade” (2007, p. 77), assim essa afirmação possibilita a compreensão de que a reprovação social está associada à religião cristã que vê a fornicação e o ato sexual antes do casamento como pecado e tem arraigada a crença de que as prostitutas conduzem o homem à depravação, muito diferente da visão estabelecida no oriente, pois como afirma a autora, as gueixas não são estigmatizadas, mas vivem livremente em grupos sociais e algumas atuam até mesmo nas artes, como na dança e no teatro.

Simone de Beauvoir em sua obra *O segundo sexo* (1970) explica que o corpo feminino é tratado como “subjetivo”, visto como aquele que precisa depender da figura masculina, pois não é completo sozinho, ao passo que “O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho... O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem”. (BEAUVOIR apud BENDA, 1970, p.10). Assim, a mulher perde sua autonomia, pois não é vista como um ser humano independente, capaz de fazer suas próprias escolhas sabiamente, mas como volúvel, traiçoeira, sendo que o único que pode objetivamente decidir o que é melhor para ela é o homem.

Dessa forma, a única solução para que as mulheres obtivessem total controle sobre suas vidas seria adquirir o conhecimento de obter a autoconsciência de uma individualidade feminina, entendendo primeiramente que a mulher não se trata apenas de uma sombra do homem, uma peça de encaixe, mas sim que possui autonomia para tomar suas próprias decisões. Alexandra Kollontai em *A nova mulher e a moral sexual* (2004) propõe um novo olhar sobre a imagem feminina, ao criar o termo “mulher-individualidade”. O conceito se refere “uma personalidade que tem valor próprio, com um mundo interior todo seu, personalidade que se afirma, ou seja, em suma, a mulher que arranca as enferrujadas algemas que aprisionam o sexo.” (KOLLONTAI, 2004, p. 82). Por isso, para a autora a mulher autoconsciente se vê desprendida das amarras sociais que insistem no casamento como a única forma de ser feliz, ela é independente e o homem apenas fruto de amores nutridos ao longo da vida, mas que nunca é a sua prioridade. A carreira, a saúde e o bem-estar individual são o seu foco central, pois “A necessidade que a

mulher tem de se sentir amada, não tanto pelo eterno feminino, mas sim pelo conteúdo espiritual do seu eu, torna-se muito mais intensa, como é natural, quando mais consciência tem de si mesma, como individualidade”. (KOLLONTAI, 2004, p. 84). Tendo em vista essa concepção estabelecida pela estudiosa é possível afirmar que alguns pontos condizem com a realidade e com a luta pelos direitos da mulher, mas que outros por mais inspiradores que sejam ainda não fazem parte da nossa sociedade que ainda insiste em ideais antigos impostos pelo patriarcado.

Com base nas teorias discutidas acima acerca do corpo e da individualidade feminina, buscar-se-á analisar as personagens Lucy e Dalva da obra *Tudo é rio* (2021), evidenciando a forma como lidam com seus corpos, impondo-se ao longo da narrativa.

Tudo é rio: as águas do corpo feminino

O romance *Tudo é rio* conta a história de Dalva e Venâncio, um casal que leva uma vida perfeita até o dia em que ela conta ao marido que está grávida. A partir de então, Venâncio se vê enciumado e não consegue deixar de pensar que o filho que Dalva carrega no ventre lhe tirará a atenção que recebia da esposa. Logo que o filho nasce, ao vê-la amamentando a criança no mesmo seio que antes era só seu para lhe dar prazer, o pensamento lhe cega em meio à raiva, provocando uma tragédia: Venâncio em meio à ira atira o filho dos braços de Dalva e em seguida a espanca violentamente. A partir de então, suas vidas deixam de serem as mesmas e a solidão permite que uma segunda mulher adentre a relação, a qual jurará tirar Venâncio para sempre da vida de Dalva: Lucy, a prostituta.

Lucy, a puta-virgem-de-amor

A personagem Lucy possui convicções a respeito do seu corpo e de sua autonomia, forte e independente ela é uma das mulheres mais determinadas e também a mais violenta que existe na obra de Carla Madeira. Ao narrar sua história de vida, entende-se que Lucy nasceu com amor e uma boa família, porém perdeu tudo o que tinha com a morte dos pais, ainda quando criança. Sua tia Duca é quem assume a tutela da sobrinha, porém não provê a ela o mesmo que é dado para as suas primas, assim, torna-se explícita a falta de amor recebida por Lucy, o que a tornará

aos poucos rebelde e indomável. Seu caráter de mulher individualista é formado desde criança, como se já nascesse sabendo como pedir e ordenar:

Quando não sabia ainda nenhuma palavra, já era boa em deixar claro o que queria. Foi ficando grande aos paparicos, cresceu confiante. Era mais do que bonita, tinha alguma coisa irresistível no seu jeito. Aprendeu a escalar as pernas da mãe para olhar dentro do olho dela antes de pedir alguma coisa. Sabia insistir. Viu que funcionava. (MADEIRA, 2021, p. 3)

Conforme cresceu passou a sentir desejo pelo seu tio Brando, marido de Duca, o qual lhe correspondia na mesma intensidade. A fim de descobrir e explorar a sua sexualidade, Lucy escolhe na vila o homem com quem quer se deitar, aproveitando o momento para aprender e melhorar suas técnicas de sedução. A ação tomada pela personagem nos permite revisitar a teoria de Perrot e perceber que diferente do tipo de mulher sem poder de decisão, Lucy age em contraste escolhendo o homem com quem quer sentir prazer e perder a virgindade. A noção de poder e de controle sobre sua sexualidade, leva Lucy a declarar que quer ser prostituta por vontade própria, pois é nesse ambiente que encontra uma forma de dominar a todos, homens e mulheres, seja por desejo ou inveja:

Entre gostar de dar e ser puta vai uma distância que Lucy tratou de aproximar. Não queria dar de graça. Talvez acreditasse em putas que não existem: as putas-rainhas, que mal sabem o que querem e já estão sendo atendidas. Não se encantava com perfumes, colares, roupas que brilham. **Queria era curvar os joelhos, ver aqueles sujeitos tomados pelo desejo, desesperados, pagando qualquer preço, só para poder decidir se os levaria ao inferno ou ao paraíso. Puta-deus, dona de destinos.** Não tinha ideia de que nesse reino as putas obedecem, são coisa disponível. Aguentam o cheiro, o peso, o hálito, as taras, as varas de qualquer um. Lucy era puta-*virgem*. Sonhadora. Queria testar seu poder. Queria que jejuassem por ela, rastejassem, doassem dízimos. E, se não tinha ideia ainda da dura vida de quem é coisa, já tinha certeza de que com ela seria diferente. Não comprava essa versão das putas-*infelizes*. (MADEIRA, 2021, p. 39, grifo meu).

A imagem de Lucy é empoderada no início da narrativa, porém, ao conhecer Venâncio, marido de Dalva, a personagem deixa de se importar com seus *status* tendo como único objetivo fazer o homem desejá-la. Porém, sem sucesso, Lucy é rejeitada por ele o que aumenta ainda mais sua obsessão de forma desenfreada: “Começava ali uma queda de braço com ela mesma.” (p. 98). Nota-se que ao longo da narrativa, Lucy vai aos poucos entendendo que o controle de sua sexualidade não pode nutrir a falta de outros afetos que lhe foram escassos ao longo de sua vida, como o amor o que a faz declarar ser uma “puta-*virgem-de-amor*”, tal sentimento pode ser

percebido no trecho: “Era o abandono de uma vida inteira que cobrava sua conta, impunha seu ponto de vista cego. Deu para acreditar no amor.” (p.116).

Assim, quanto mais é rejeitada por Venâncio, mais cresce seu rancor contra Dalva, pois pensa ser ela o motivo do homem não sentir atração por seu corpo. Assim, em meio à ira uma ação dolorosa é feita por Lucy, que revoltada decide enfrentar Dalva de frente, e se impor como “melhor mulher” para Venâncio, utilizando como meio a violência física:

Lucy saiu do alpendre e parou na frente de Dalva, segurou delicada nas mãos dela e levou seus dedos magros e sofridos à boca como se fosse 640ratar-los bem. Mordeu. Mordeu para arrancar. Dalva gritou de dor, as pernas bambearam. O alpendre protestou estrondoso. (MADEIRA, 2021, p. 102-103).

O enfrentamento e as ações de Lucy evidenciam a figura de uma mulher que ainda não entende a dor alheia ou sente empatia pela perda do filho de Dalva. Nesse momento, ambas se tornam inimigas, o que reforça a ideia de que Lucy mesmo sendo uma mulher empoderada, ainda é subjugada, pois vê necessidade de brigar por rivalidade, somente para poder deitar-se com um homem, o que consegue após o ocorrido. Lucy vai ao encontro de Venâncio, o qual só desperta diante dela ao ver seus cabelos caírem ondulados pelos ombros, pois também era assim que Dalva se preparava para ele. Portanto, os cabelos assim como evidencia Perrot, são responsáveis por despertar o desejo há muito tempo adormecido em Venâncio.

Porém, a relação entre ambas as mulheres muda abruptamente após o dia em que Lucy vai até a casa de Dalva com o intuito de encontrar Venâncio para lhe dizer que está grávida. Diferente do que imaginou, ela é recebida a pancadas e chamada de louca pelo homem. Sua única defensora é Dalva, que com uma faca ameaça matar o marido caso ele continue com as agressões.

Ambas então passam a lutar por um bem em comum: a vida do filho de Lucy. Assim, os sentidos maternos são aflorados e os corpos que os conhecem bem iniciam o processo de cura e empatia entre si. Lucy conforme é moldada pela narrativa se humaniza à medida que encontra a dor e aprende a lidar com ela, ao passo que é rejeitada pelo homem que achava amar.

Após o nascimento de seu filho, Lucy o entrega a Dalva para ser criado, o que gera entre ambas uma nova conexão, pois agora são mães de um mesmo filho:

Apenas pegou a mão de Dalva com delicadeza — as outras putas suspenderam a respiração, já tinham visto aquela cena —, levou os dedos marcados aos lábios e beijou

com respeito. Dalva confiou. Não teve pressa. Sorriu sincera e começou a se afastar; depois de poucos passos, se virou novamente e disse: Venha ver João sempre que quiser. Você sabe onde ele mora. (MADEIRA, 2021, p. 155)

Dalva, o sabiá

Dalva ao contrário de Lucy cresceu em um lar bem estruturado em meio a músicas e ao amor de seus pais. Sua mãe, Aurora, era quem com sutileza e sabedoria remendava os maus entendidos familiares e punha ponto final nas discussões. Porém ao contrário da prostituta, Dalva era protegida e vigiada pela família que não permitia o contato entre ela e os homens da cidade, e por sendo sempre observada, não tinha a mesma independência que Lucy. Aos olhos de seu pai, Dalva era chamada de sabiá porque cantava lindamente, porém é possível perceber que o termo remete também ao aprisionamento da jovem em uma gaiola de superproteção. Ao conhecer Venâncio e ser flagrada aos beijos pelo pai, é chamada de “vagabunda” e proibida de encontrar o rapaz novamente. Porém, Aurora, intervém pela filha e o seu diálogo com o marido evidencia o poder de escolha que a mãe deseja que a filha também tenha, assim como um dia ela mesma teve:

Você pode aconselhar Dalva, mas não pode obrigar, sabe por quê? Porque é dentro dela que o homem que ela escolher viver vai entrar, não é dentro de você não, é dentro dela. Seu Antônio arregalou o olho: Que boca suja é essa, Aurora. Suja? Um homem entrar dentro de uma mulher agora é sujeira? Você vem entrando dentro de mim esses anos todos e isso é sujeira? Não é amor o que a gente faz? Não é sagrado o que a gente tem? (MADEIRA, 2021, p. 71).

A figura materna de Aurora é potente e tenta garantir os mínimos direitos para a filha, porém ao se casar com Venâncio, a mãe precisa partir para a cidade natal de seu pai, deixando o casal sozinho na cidade. Longe da proteção da mãe, Dalva passa a viver apenas com o marido, porém sua vida é desestruturada a partir do dia em que ele joga seu filho longe e a espanca por ciúmes. Contudo, após alguns dias a personagem descobre que seu filho sobreviveu e o mantém em segredo até o momento em que não sente mais medo de Venâncio para lhe contar a verdade.

Porém, diferente de Lucy que se humanizou e aprendeu com seus erros, Dalva retrocede ao voltar para Venâncio, aceitando-o novamente e lhe mostrando seu filho, o qual sobreviveu ao ataque do pai. Logo, a personagem decide viver com seu agressor e não vai embora, tendo como

justificativa o amor que ainda sente por ele. Assim, Dalva continua segundo Beauvoir a ser uma parte subjetiva e não autoconsciente de seus direitos como mulher, aprisionada a um amor violento e doentio.

Conclusões finais

Portanto, com base na análise da obra *Tudo é rio* (2021) é possível afirmar que ambas as personagens possuem traços marcantes, os quais oscilam entre o contraste e a semelhança, sendo trabalhados ao longo da narrativa. O empoderamento do corpo de Lucy e sua autonomia sexual, que lhe conferem certa independência diferenciam-se da personagem Dalva, a qual é dependente de seu marido e vive segundo as conveniências de seu casamento até que a suposta morte de seu filho a torne desinteressada pela sua sexualidade, bem como alheia a vida que lhe cerca. Porém, também é possível afirmar que ambas encontram um motivo em comum pelo qual se reconciliarem: a vida que cresce no ventre de Lucy. Por isso, as personagens assumem em determinado ponto o papel de mães da criança, criando o sentimento de sororidade, de compreensão feminina e da empatia de entender a dor dos corpos alheios.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo I: fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- KOLLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2004.
- MADEIRA, Carla. **Tudo é Rio**. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- MADEIRA, Carla. **Vida Simples entrevista Carla Madeira, autora de “Tudo é Rio”**. [Entrevista concedida a] Ana Holanda. Disponível em: <https://vidasimples.co/ser/vida-simples-entrevista-carla-madeira-autora-de-tudo-e-rio/>. Acesso em 31 de ago. 20220.
- MICHELLE, Perrot. **Minha história das mulheres**. Michelle Perrot; [tradução Angela M. S. Côrrea]. São Paulo: Contexto, 2007.



UM RETRATO DA MULHER NA SOCIEDADE JAPONESA MODERNA: UMA BREVE ANÁLISE DE “DIÁRIO DE UMA ANDARILHA”, DE FUMIKO HAYASHI

Joy Nascimento AFONSO (UNESP – Assis)¹

RESUMO: O presente trabalho é recorte de um dos capítulos de nossa tese de doutorado, em que descrevemos brevemente a literatura de mulheres na modernidade (Período Shôwa - 1926-1989) do Japão. Aqui pretendemos apresentar a autora Fumiko Hayashi (1903-1951) e uma de suas obras mais famosas, “Diário de uma andarilha” (1930, em espanhol 2021). A romancista após uma infância de precariedade, buscando a sobrevivência junto de seus pais, migra para a capital japonesa aos 19 anos em busca de uma vida melhor e ascensão de sua carreira literária. Fumiko, enquanto trabalhava em vários subempregos, teve contato com o anarquismo, comunismo e escritores que fizeram parte do grupo conhecido como “literatura proletária”; as ideologias apreendidas e discutidas pela escritora se refletem em suas obras pré e pós II Guerra, nas quais se enfoca as mulheres operárias, a falta de igualdade de gênero nos relacionamentos e na sociedade e a exploração infantil nas fábricas japonesas. “Diário de uma andarilha”, identificado como um diário ficcional, descreve a infância e juventude de uma jovem que busca viver de sua produção literária em uma sociedade onde a literatura e profissão escrita é privilégio dos homens ricos, que determinavam como e sobre o que as mulheres deveriam escrever.

Palavras-chaves: Fumiko Hayashi; Diário de uma andarilha; Literatura Proletária; Literatura Japonesa Moderna; Literatura de Autoria de Mulheres.

ABSTRACT: The present work is an excerpt from one of the chapters of our doctoral thesis, in which we briefly describe the literature of women in modernity (Shôwa Period - 1926-1989) in Japan. Here we intend to present the author Fumiko Hayashi (1903-1951) and one of her most famous works, “Diary of a Vagabond” (1930, in Spanish 2021). The novelist, after a precarious childhood, seeking survival with her

¹ Doutora em Literatura Comparada pela PPG – Literatura e Sociedade/ UNESP – Assis (2022), Mestre em Língua, Literatura e Cultura pela Universidade de São Paulo (2011). Lotada no Departamento de Letras Modernas, coordenadora da Área de Japonês na Unesp, campus de Assis. Email: joy.afonso@unesp.br.

parents, migrates to the Japanese capital at the age of 19 in search of a better life and the rise of her literary career. Fumiko, while working at various menial jobs, encountered anarchism, communism and writers who were part of the group known as “proletarian literature”; the ideologies apprehended and discussed by the writer are reflected in her pre- and post-World War II works, which focus on working women, the lack of gender equality in relationships and society, and child exploitation in Japanese factories. “Diary of a Vagabond”, identified as a fictional diary, describes the childhood and youth of a young woman who seeks to live off her literary production in a society where literature and writing are the privilege of rich men, who determine how and about what women should write.

Keywords: Fumiko Hayashi; Diary of a Vagabond; Proletarian Literature; Modern Japanese Literature; Women's Authored Literature.

Introdução

Observando as traduções de autoras asiáticas para a língua portuguesa, em editoras e livrarias, fica claro um aumento de publicações dessas autoras no Brasil. Durante a nossa pesquisa de doutorado, por outro lado, notamos uma quantidade notável de pesquisas (dissertações de mestrado) sobre a literatura clássica de autoria de mulheres do século XI e XII, assim como temáticas que envolvam personagens femininas. Por esses dois motivos analisamos a coletânea de contos contemporâneos “América Latina: Traição e outras viagens” (2000), da autora Banana Yoshimoto, estabelecendo uma relação de influências e recriações com a literatura clássica das damas da corte de Heian (794-1185).

Entretanto, durante o processo de levantamento das autoras e obras publicadas durante as eras pré-moderna (Período Meiji – 1868-1912) e moderna (Período Taishô – 1912-1926 e Shôwa - 1926-1989), em que se nota uma mudança na temática e posicionamento político que irá influenciar as autoras contemporâneas do pós-guerra, foi difícil encontrar referências biográficas e bibliográficas dessas escritoras que transformaram o cenário literário japonês em seus respectivos momentos.

Para este trabalho em questão nos propomos a apresentar a autora Fumiko Hayashi (1903-1951), autora de 278 obras entre romances, ensaios, contos, fábulas infantis e poesia, e analisaremos o diário ficcional “Diário de uma andarilha” (1930), que foi a primeira obra da autora em prosa publicada em fascículos na revista feminina “A Arte pelas mulheres” (*Nyonin geijutsu*) fundada pela escritora feminista, dramaturga e romancista Shigure Hasegawa (1879-1941) em 1928, editada até o ano de 1932. A obra ao ser publicada em 1930, em edição completa, venderia 600.000 exemplares permitindo a Fumiko sua liberdade para se dedicar apenas a profissão de escritora.

A autora

Fumiko nasceu em 1903 na província de Yamaguchi (sul do Japão), aos 8 anos de idade, seu pai, um comerciante já estabelecido na cidade, traz para casa uma segunda esposa, a mãe de Fumiko, Kiku, que é de quem herda o sobrenome, não aceita viver com a amante do marido na mesma casa e sem poder retornar a casa dos pais, que não aceitavam seu casamento visto que seu marido era vendedor ambulante, abandona o lar levando a filha do casal consigo, onde passam a viajar por entre pequenos vilarejos vendendo pequenos objetos. Em uma dessas viagens Kiku conhece seu segundo marido, também vendedor ambulante, com quem passa a viver vagando de cidade em cidade sobrevivendo de pequenas vendas. A autora que nasce na metade do Período Meiji, ou período pré-moderno irá vivenciar em sua infância e juventude mudanças sociais que favoreceriam ainda mais a elite advinda de família de samurais, em oposição aos trabalhadores de fábricas e agricultores. Os dados biográficos sobre a vida de Fumiko são muito incertos, por não haver registros escolares antes de seus 12 anos, entre outros documentos históricos, tornando o “Diário de uma andarilha” a única fonte biográfica de Hayashi e sua família.

A autora passa toda a sua infância segundo ela demarca na obra que aqui será analisada, quanto em outros ensaios, passando muitas necessidades financeiras. Aos 10 anos passa a ajudar no sustento da família passando a vender doces nas vilas que se formavam junto as minas de carvão, enquanto seu pai (padrasto) vendia objetos maiores para as donas de casa e sua mãe amuletos de proteção junto aos templos. Desde cedo Fumiko passa a agir com a responsabilidade de um adulto, que por vezes cuida da mãe, preocupando-se com sua saúde e passa a sonhar com um futuro mais tranquilo na capital do país – Tóquio.

Em 1916 a família se estabelece na pequena cidade de Onomichi, na província de Nagasaki, onde a autora conseguirá frequentar a escola de ensino fundamental e parte do ensino médio dos 13 aos 19 anos. A cidade ainda hoje reconhece Fumiko como uma cidadã da localidade, com uma estátua da autora na estação de trem principal, um museu comemorativo em homenagem a escritora contendo fotos de Fumiko e capas de suas obras, e um trecho de “Diário de uma andarilha” em um monumento em pedra na entrada da cidade.

Aos 19 anos, Fumiko decide procurar uma vida mais confortável na capital, já pensando em seguir uma carreira literária, tornando-se uma escritora profissional, junto com um

namorado, que conhece na escola e que iria a Tóquio cursar faculdade, parte para a metrópole japonesa. Logo o romance entre o casal termina, e a jovem segue sozinha na capital exercendo uma longa lista de subempregos destinados às mulheres que vinham do interior do Japão sem formação técnica, e sem um sobrenome que lhe abrisse caminhos nos círculos literários da época.

Essa época em que Fumiko passou a viver na capital longe da família, nas palavras de Kayoko Takagi, autora do prologo da edição espanhola, resume-se a:

A vida sozinha na capital foi uma corrente de experiências penosas tanto no trabalho quanto em sua vida sentimental. Viveu com vários homens que conhecia nos cafés onde trabalhava. A tônica geral era que ela trabalhava muitíssimo para alimentá-los e eles ou não a valorizavam ou não necessitavam dessa ajuda. Às vezes teve que suportar a infidelidade e o egoísmo masculino e, outras vezes, a bajulação machista a que os intelectuais da época estavam acostumados. (TAKAGI, 2021, p. 11).

Embora Hayashi se esforçasse muito para tentar viver de sua produção literária – a autora chega a publicar com outra poetisa uma coletânea de poesias, a quantidade cansativa de horas de trabalho que era obrigada a exercer para sobreviver, e não ter que se prostituir como muitas outras moças que migravam do interior, lhe impossibilitava a dedicação exclusiva para a literatura. Foram anos de muita exploração financeira e sentimental, pois que muitos homens famosos com quem teve relações breves lhe prometiam ajuda, mas ao final a usavam apenas para divertimento pessoal.

Após muitas humilhações e tentativas frustradas Fumiko decide retornar a casa natal, em Onomichi, onde vivia a mãe e o padrasto, ainda exercendo a mesma sofrida profissão. Lá ela ouve falar do estudante de Artes Masaharu (Ryokubin) Tezuka (1902-1981), que advinha da província de Nagano, e assim como ela tentava por meio de seus estudos alcançar ascensão social na capital. Em 1926 a autora retorna para Tóquio e os dois se casam.

Segundo a biografia da autora foi apenas com a tranquilidade advinda de um casamento, e conseqüentemente da estabilidade de um lar, que Fumiko consegue se dedicar a literatura, com apoio de Masaharu e assim consegue publicar sua primeira obra em prosa em 1928 – “Diário de uma andarilha”, no mesmo ano que o casal se estabelece no bairro de Shinjuku. Com o sucesso de publicação do diário a autora juntamente com o marido constroem a casa onde irão viver por 10 anos, e onde irão criar seu filho que fora adotado, Tai. Da década de 30 a 40 a autora passa a revisar outras edições de “Diário de uma andarilha” acrescentando trechos e um prologo onde

explicaria a origem da obra. Ao estabelecer uma carreira literária sólida, busca conhecer outros países e sociedades viajando sozinha a China, Coréia, Londres e Paris, “cidade onde residiu uns seis meses passando fome por não ter dinheiro suficiente para manter-se” (TAKAGI, 2021, p.13). Enquanto viajava publicou outra coletânea de poemas – “Vi um valo azul” (1930) e crônicas sobre suas experiências em países europeus para revistas femininas.

Entre os anos de 1937 e 1938, anos de muitas turbulências no continente chinês, viajou a Nanjing como repórter do jornal *Mainichi* e, logo, aceitou o trabalho de cronista do jornal *Asahi* para cobrir a batalha de Wuhan e sua queda. Esse tipo de atividade colaborativa com o governo japonês se repetiu na época da Segunda Guerra Mundial, e voltou a trabalhar como cronista como parte do exército terrestre japonês na Indochina, Cingapura, Java, Bornéu e outras cenas de guerra em 1942 e 1943. A experiência em Dalat (Vietnã), Indochina foi claramente a que serviu a Fumiko Hayashi de inspiração para sua obra posterior *Nuens Flutuantes (Ukigumo, 1951)* (TAKAGI, 2021, p. 14).

Após o fim da Segunda Guerra a produção da autora passa a girar em torno das mulheres sobreviventes desses conflitos. As viúvas da guerra, mães solas que perderam seus maridos na guerra e as mulheres trabalhadoras exploradas na cidade grande. Esse momento de sua produção literária é o que dará o reconhecimento merecido a autora, não apenas pelo público que passa a consumir seus romances publicados em jornais famosos de Tóquio, mas também pelos círculos literários que premiam a autora em 1948, com a 3ª edição do prêmio de Literatura Feminina, pelo seu romance “Crisântemo tardio” (*Bangiku, 1948*). Em 1951, enquanto escrevia seu último romance “A comida” (*Meshi*), que estava sendo publicado pelo jornal *Asahi*, Fumiko sobre uma crise de falência cardíaca e aos 48 anos vem a falecer. Alguns biógrafos da autora comentam que sua morte precoce foi devido a uma exaustiva rotina de escrita e publicações. No prologo de “Diário de uma andarilha” na edição de 1932 a autora escreveria: “Se por acaso eu poder viver até os cinquenta anos, nessa idade eu gostaria de escrever o verdadeiro Diário de uma andarilha. [...] Que alegria e que felicidade seria chegar aos cinquenta anos sem que minha alma feminina murche”.

Diário de uma andarilha

“Diário de um andarilha” (*Hôroki*) foi publicada em partes de 1928 a 1930 em fascículos na revista feminista “A Arte pelas mulheres” (*Nyonin geijutsu*) segue a estrutura de um diário de memórias dividido em 15 capítulos, em que descrevem as várias fases da vida da personagem

principal e narradora: uma jovem nascida em uma pequena cidade no interior do Japão, longe da capital, que devido as muitas necessidades financeiras não têm a chance de ir à escola por certo período ou até mesmo ter uma habitação e alimentação adequada.

Diante dessas muitas dificuldades, que se sobressaem por ser uma mulher, a narradora-protagonista luta por sobreviver diante da exploração da sociedade capitalista. Sua trajetória de vida é intimamente ligada às mudanças sociais e nos empregos que a jovem passa a realizar ao migrar para a capital em busca de uma vida melhor para si e para a sua mãe, com quem se compromete em enviar dinheiro sempre que possível. O foco da narradora, conforme acompanhamos suas lutas e conquistas na cidade grande, é torna-se uma escritora profissional, que sonha viver apenas de sua arte.

Os capítulos- fases da vida tem como títulos: Diário de uma andarilha; A prostituta e a pousada; Começar do zero; Eliminar o objetivo; vários rostos estranhos; Chinelos vermelhos; As lágrimas de uma tonta; Tempestade com trovões; Chegou o outono; Saquê não refinado; Viajando sozinha; Ferida antiga; Mulher transformada em sobras; Lábios no outono; A casa de Shitaya – e todos esses capítulos trazem uma fase da vida da narradora que escreve passados muitos anos após as ações descritas, por esse motivo podemos definir a obra como um diário ficcional, ao ser construído baseando-se nas memórias da narradora, que sendo selecionadas pela perspectiva pessoal, detalhes são omitidos, dando enfoque a outras questões.

A definição de diário ficcional surge durante o século XI por meio da produção literária das damas da corte de Heian. Onde as damas como Izumi Shikibu, Murasaki Shikibu e Mãe de Michitsuna enquanto descrevem suas vivencias dentro e fora da corte discutem o papel feminino naquela sociedade e as violências sofridas por casamentos malfadados ou cobranças de um modelo de performance de um feminino submisso e delicado. Ao mesclar memórias pessoais às reflexões sobre a sociedade e papéis construídos em torno do feminino as autoras japonesas criam um gênero que não se define pelas entradas de meses e dias ou confissões pessoais, mas ao aglutinar experiencias pessoais a poesia, a epistola, e a prosa permite uma flexibilização de temas e formas estruturais a que denominamos de diário ficcional².

Outro adendo sobre “Diário de uma andarilha” é o prologo ou introdução que a autora rescreveu várias vezes explicando o porquê de a obra ter sido escrita da maneira que foi, com

² Discorreremos com profundidade sobre o tema e analisamos três diários clássicos em nossa tese de doutorado – Afonso, Joy Nascimento (2022).

fragmentos memorialísticos às mudanças sociais que ocorriam no Japão. Destacamos aqui o trecho em que a autora define o tempo que escolheu focar e o porquê o uso do gênero diarístico para a escrita de sua primeira obra em prosa. Vale deixar aqui registrado que esta é a única obra diarística de Fumiko.

Diário de uma andarilha é um fragmento do diário que escrevi dos dezoito até os vinte e dois, vinte e três anos. Como eu trabalhava naquela época, só podia escrever em forma de diário ou em forma de poesia. Minha vida consistia em trabalhar o dia todo e acabar exausta. Acho que por isso, quando voltava para casa, só conseguia escolher essa forma simples de escrever. Quando o *Diário de uma andarilha* foi lançada, o movimento de esquerda estava em pleno andamento. A obra recebeu duras críticas daqueles que diziam que faltava ideologia. Fiquei calada e não respondi a essas críticas. Claro, "ideologia" é importante, mas ideologia não tem sentido se você não pode ganhar a vida. O que é essa ideologia elevada de que essas pessoas estão falando? (HAYASHI, 2021, p. 39).

Nesse excerto podemos compreender que a escolha do gênero diarístico pela autora relaciona-se ao tempo da mulher dedicado a escrita restringido pelo trabalho para sua sobrevivência, em contraponto à recepção da elite política, formada majoritariamente por homens bem formados e estabilizados economicamente, que cobravam maior envolvimento político da autora, que segundo eles não correspondia a ideologia comunista da época. Ao que a autora rebate que para a mulher superior a ideologia deveria focar a sua sobrevivência. Em outro trecho dessa introdução, a autora explica o porquê ter escrito um diário ficcional abordando essa difícil fase de sua vida.

E nesses dez anos também escrevi várias obras. Olhando para trás, embora esses anos tenham sido extremamente difíceis, uma vida estável tem sido um grande trunfo para escrever romances; Isso, antes de tudo, tem sido uma felicidade pela qual me sinto grata. Uma pessoa faminta não pode fazer nenhum trabalho. Há quem disse de mim, autora do *Diário de uma andarilha*, que respeitariam mais a escritora se ela tivesse morrido deixando apenas esta obra. Outros me perguntaram se eu não poderia escrever mais obras como *Diário de uma andarilha*. Posso interpretar essas palavras como expressões faladas apenas por espectadores. Acho essas palavras bastante cruéis. *Diário de uma andarilha* constitui as memórias da minha juventude e acho bom que isso faça parte do meu trabalho. (HAYASHI, 2021, p. 36).

Deste trecho podemos compreender que o objetivo da obra, passados dez anos de sua primeira publicação, a autora ainda retoma suas memórias de infância e comentários sobre as obras ponderando a verdadeira perspectiva sobre a produção feminina. Como se de alguma forma a profissional da escrita precise manter um modelo de escrita, de memórias e

consequentemente de status social. A autora ressalta a crueldade daqueles que apenas como “espectadores” da sociedade pedem a ela outra obra baseada em suas memórias mais doloridas, não se importando com os sentimentos daqueles, no caso a própria Fumiko, que realmente passam por essas vivências de pobreza social.

Adentrando a obra propriamente o primeiro capítulo da obra intitulado “Diário de uma andarilha”, que dá nome a obra, gira em torno da infância da narradora uma menina nascida em uma comunidade simples no interior do Japão e de como foi morar com sua mãe e padrasto viajando de cidade em cidade vendendo pequenos objetos, panelas, amuletos e doces.

Meu destino é ser andarilha

Não tenho uma terra natal.

Eu não tenho linhagem e sou como uma galinha.

Meu pai era originário de Iyo, em Shikoku, e se dedicava ao comércio ambulante. Vendia peças de algodão.

Minha mãe, filha do dono de uma pousada com águas termais de Sakurajima, era de Kiyushû.

[...]

Meu pai atual é o segundo marido de minha mãe, é o meu padrasto.

Ele é de Okayama. É uma pessoa tímida, até o ponto de ser honesto demais e é normalmente propenso a correr riscos nos negócios. A metade de sua vida foi cheia de sofrimentos.

Eu, filha de outro matrimônio, cheguei com minha mãe onde esse homem vivia, quase sempre sem ter um lugar chamado de “lar”. Onde quer que fossemos, vivíamos em pousadas baratas. (HAYASHI, Diário de uma andarilha, 2021, p. 43-44).

Neste primeiro excerto fica clara a relação da luta pela sobrevivência da narradora e de sua família entrelaçado ao trabalho, e que isso não significaria reconhecimento social, ao contrário ela inicia sua narrativa cantando sobre ser uma pessoa sem terra natal, sem ser reconhecida como um indivíduo nessa sociedade, assim como tantos outros trabalhadores braçais não contemplados pelo desenvolvimento econômico tão difundido pelo governo japonês. No trecho seguinte a narradora descreve o ambiente no qual ela vivia junto dos pais.

Na pousada que nos hospedamos havia um ex -mineiro louco, que chamavam de Nervos. As pessoas da pousada diziam que esse homem ficou doido, depois de ter sido lançado da mina por uma explosão de dinamite.

Era um doido de temperamento afável. Todas as manhãs saía cedo junto com as mulheres do povoado para empurrar os vagões. Nervos, com frequência, me catava os piolhos.

Um tempo depois, foi promovido a operário que montava os suportes da galeria da mina.

Os outros hóspedes eram, um curandeiro com um olho de vidro que tinha vindo de Shimane, dois casais que trabalhavam na mina, um charlatão que vendia bebida de

víbora e uma prostituta sem polegar. Constituíamos um grupo mais pitoresco do que um circo. (HAYASHI, 2021, p. 48-49).

Conforme podemos depreender deste trecho observamos que havia uma solidariedade entre esses trabalhadores renegados pela sociedade, e que todos conseguiam sobreviver por causa das minas de carvão, o que demonstra indiretamente uma crítica as políticas trabalhistas da época que pouco se preocupava com os trabalhadores distantes da capital. Outro fato interessante neste excerto é a descrição das pessoas que se uniam naquele espaço – a pousada, eram pessoas não apenas de origens diferentes, mas também com características que revelariam seu status social, que nas palavras da narradora seriam um “grupo pitoresco” comparados a artistas circenses.

Apesar disso, não importava até onde fossemos, nossa vida era demasiadamente miserável. Nesse outono, durante vários dias, mamãe não saiu para fazer vendas por causa de uma forte dor de cabeça. Papai voltou depois de ter vendido as terras trazendo apenas quarenta ienes.

[...]

Todos os dias eu tinha que sair para vender meus pães de *anpan*; não podia descansar nem um só dia. Quando chovia, caminhava oferecendo nas vilas de casas nas ruas de Nôgata. (HAYASHI, 2021, p. 57).

Se aproximando do final do capítulo, a narradora já com 12 para 13 anos, descreve o trabalho exercido por ela junto de seus pais: uma vendedora ambulante de *anpan*, uma espécie de pão recheado com doce de feijão, agindo como adulta que se preocupa com a sobrevivência familiar, mas compreende que por mais que tentem, se esforcem, eles continuavam sendo miseráveis em qualquer espaço. Comprovando que embora trabalhassem com as oportunidades que tinham, como por exemplo o pai que havia herdado terras e vendido, utilizando-se da herança para investir nos negócios da família, ainda não conseguia manter sua família, ou ter um local para morar e estabilizarem-se, apenas com suas vendas.

Já se passaram muito mais de dez anos. Ainda hoje sou simplesmente uma andarilha na vida. Meu padrasto, que já passa dos quarenta, como de costume andava de lá para cá pela região de Kansai, levando a minha mãe com ele.

Meu sonho de virar uma mulher rica, de quando estava em Nôgata, passou a ser apenas uma piada. (HAYASHI, 2021, p.58-59).

Ao final desse capítulo, e conseqüentemente final de uma fase da sua vida, correspondente a sua infância, a narradora se conscientiza de forma melancólica de que após

tantos anos passados ela continua vivendo miseravelmente, assim como seus pais. Para eles não uma expectativa de um futuro melhor e mais promissor, soando apenas como um sonho infantil.

No capítulo intitulado “A prostituta e a pousada”, a jovem já com idade entre 15 anos, trabalha como babá de uma família abastada e vive na casa deste casal, entretanto, mesmo tendo um trabalho fixo, ela continua sendo humilhada conforme excerto a seguir,

Noite.

Ao ver a Kiku, a cozinheira, preparando um apetitoso gomokuzushi, fiquei feliz.

Depois de dar banho na menina, a ninei um pouco e já deu onze da noite. Detesto os bebês, porém, que coisa estranha, a menina deixa que eu a leve nas minhas costas e em seguida adormece. Para todos é algo curioso.

Graças a isso posso ler livros.

[...]

Um dia de dezembro

Me despediram

Não tenho para onde ir

(HAYASHI, 2021, p.63 – grifo nosso)

De acordo com o trecho supracitado embora a narradora tente se adequar ao trabalho, mesmo não gostando de crianças, tendo em vista a segurança alimentar e poder ter tempo acesso a leitura, seu destino é marcado pela infelicidade, quando logo em seguida ela recebe a informação que foi despedida e retorna para uma vida de incertezas.

No capítulo “Chegou o outono”, a narradora já vive na capital, em torno do seus 22 anos, tentando viver de sua produção literária, continua lutando por sua sobrevivência diária.

Um dia de outubro

Começou a soprar um vento melancólico

O ex-marido se foi para Toshi e depois voltou para Sajalín (ilha russa).

- Como está frio... – e dizendo isso, me trouxe como lembrança uma bata acolchoada de seda grossa e foi embora de Tóquio.

Não comi nada desde cedo. Ainda que tenha vendido três ou quatro contos para alguns rapazes e alguns poemas não é o suficiente para comer durante um mês.

A fome faz com que minha cabeça se torne confusa e provoca que meus pensamentos se encham de mofo.

Ai! Dentro da minha cabeça não existe nem proletariado, e nem burguesia. Quero comer, ainda que seja apenas um bocado de arroz branco. Seria melhor ficar louca e gritar pelas ruas?

Me dê de comer! (HAYASHI, 2021, p. 169).

A descrição do clima reafirma ainda mais a melancolia da situação, das dificuldades encontradas pela narradora em se manter firme em seus propósitos e sonhos. Embora ela produza ao fazer referência a venda de seus contos infantis, não é o suficiente para uma vida de

plenitude financeira, sem depender da ajuda financeira da mãe, ou de seus ex-companheiros. A fome, uma das temáticas mais abordada pela narradora, aqui assume o foco do sofrimento da jovem, que não consegue se dedicar totalmente a escrita porque não tem condições de ter suas necessidades básicas sanadas. Ao reler o trecho não há como não lembrar da obra “Diário de Bitita” da escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, que narra sua trajetória de sobrevivência e luta migrando de sua terra natal para a capital de São Paulo, sendo humilhada devido a cor de sua pele e seu status social, assim como a jovem andarilha japonesa, que luta contra a fome, mesmo assim a sociedade lhe impede de alcançar esse sonho, apesar de seus esforços, impedindo-as que tenham acessos ao básico como o alimento cotidiano. Nos trechos abaixo essas dificuldades em ter o mínimo e a luta por sobreviver ficam ainda mais evidentes,

As sete e meia

Trabalho de manhã até a noite, a recompensa ao meu trabalho são sessenta centavos. Coloquei a panela de barro no braseiro e, ao colocar as tigelas e os hashi sobre a mesa, pensei seriamente se aquilo era vida.

[...]

Sobre o arroz quente coloquei tiras do pescado sanma assado na noite anterior. Quando se come com a boca cheia, a vida não é tão mal.

No velho jornal em que o rabanete em conserva que comprei estava embrulhado, dizia que ainda existem dezenas de milhares de acres de terra não cultivada em Hokkaido. Que alegria poder construir a utopia do proletariado em uma terra selvagem como essa! (HAYASHI, 2021, p. 96-97)

Vinte e três ienes! É o pagamento pelo meu manuscrito de contos infantis.

Durante um tempo não morrerei de fome. Meu coração palpita, como se tivesse bebido um líquido enlouquecedor. Ainda em meu peito fluía uma corrente triste.

[...]

Abri a janela completamente e escutei os sinos de Ueno. Esta noite jantarei sushi.

1927

(HAYASHI, 2021, p. 251)

No último capítulo “A casa de Shitaya” a narradora finalmente consegue se manter por meio da venda de seu trabalho e manter suas necessidades básicas, comemorando seu trabalho, ela decide jantar sushi. A alegria em poder manter-se por meio de seu trabalho também faz referência a liberdade alcançada por seu próprio esforço e intelecto.

Considerações finais

A obra “Diário de uma andarilha” tida como um diário ficcional retrata para além da sociedade japonesa da virada do século, a luta principalmente das mulheres que tentam se

manter de forma digna nessa sociedade que ainda se baseia na hierarquização social. O diário reafirma o pensamento elaborado por Virginia Woolf em sua obra “Um quarto todo seu” em que reafirma que para uma mulher poder produzir literariamente faz necessário um quarto – segurança das necessidades básicas e uma quantidade mensal em dinheiro – segurança financeira. Na obra de Fumiko esse desejo de viver da literatura é retomado a cada capítulo, e por mais que a narradora se esforce, isso lhe escapa pelas mãos, pois a sociedade não lhe fornece meios para isso. Para a mulher sem sobrenome, sem pátria, sem dinheiro não existe a possibilidade de viver apenas de literatura, existe sim a luta diária pela sobrevivência.

Referências

AFONSO, Joy Nascimento. **Entre memória e viagem, tradição e contemporaneidade** – uma leitura de américa latina: Traição e outras viagens (Furin to nanbei), de Banana Yoshimoto. Tese de Doutorado. Unesp – Assis, 2022.

HAYASHI, Fumiko. **Diario de una vagabunda**. Trad. Virginia Meza. Espanha: Satori, 2021.

IIDS, Yuko. **Registro de guerra e o gênero da parte interessada** – Sobre “O front de guerra” e “Força militar da costa norte” de Hayashi Fumiko. In: IIDA, Yuko (org.) A Literatura das Mulheres – para poder ler e interpretar a partir dos textos (Onnatachi no Bungaku). Nagoya: Nagoya Daigaku Shuppankai, 2016.

SACHIDANAND, Unita. **Gender Question in Modern Japanese Literature**. Economic and Political Weekly, vol. 29, n.1/2 (jan.), 1994, p.35-37.

TAKAGI, Kayoko. Prologo. In: HAYASHI, Fumiko. **Diario de una vagabunda**. Trad. Virginia Meza. Espanha: Satori, 2021.



“VOCÊ NÃO TEM IDEIA DE QUANTAS TXUPIRAS JÁ MORRERAM”: A TRANSFORMAÇÃO DE TXUPIRA EM MULHERES EMPILHADAS

Paula Grinko PEZZINI (UNIOESTE)¹
Lourdes Kaminski ALVES (UNIOESTE)²

RESUMO: Txupira é uma adolescente indígena da aldeia Kuratawa que foi estuprada, torturada e assassinada por três homens quando tinha apenas quatorze anos. Seu corpo foi encontrado boiando em um igarapé. Txupira teve os mamilos extirpados. Dentro do seu útero, foram detectados cacos de vidro. A descrição do feminicídio brutal cometido contra Txupira, personagem do romance *Mulheres empilhadas* (2019), da escritora brasileira Patrícia Melo, remonta à violência sistêmica praticada contra as comunidades indígenas e, especificamente, às mulheres. O discurso colonial, construído a partir das articulações de poder e das relações entre gênero, classe e raça, dizimou povos originários do Brasil e submeteu as mulheres indígenas a espaços de exclusão. Com esse panorama em mente, e com base na Crítica Literária Feminista e nos pressupostos dos feminismos decoloniais, dialogamos com María Lugones (2010), Zilá Bernd (2013a; 2013b) e Françoise Vergès (2020) para explicitar as estratégias narrativas com as quais *Mulheres empilhadas* desconstrói o caráter universal e misógeno que invisibiliza as mulheres indígenas do Brasil. Nosso foco está em compreender o processo de transformação de Txupira, com a hipótese de que, a partir do universo fantástico da floresta, a personagem assume um papel ativo, ao invés de passivo; de vítima à atuante; de existência à resistência.

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), com área de concentração em Linguagem e Sociedade e linha de pesquisa em Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados. Atualmente, desenvolve projeto referente à obra *Mulheres empilhadas* (2019), da escritora brasileira Patrícia Melo, com enfoque na relação entre literatura, direitos humanos, direitos das mulheres e feminicídio. Cascavel - Paraná/Brasil. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-7531-4918>. E-mail: paulagpezzini@hotmail.com.

² Orientadora e professora efetiva da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Cascavel - Paraná/Brasil. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5108-4927>. E-mail: lourdes.kaminski@gmail.com.

Palavras-chaves: mulheres indígenas; autoria feminina; crítica feminista; literatura brasileira; feminicídio.

ABSTRACT: Txupira is an indigenous adolescent from the Kuratawa village who was raped, tortured and murdered by three men when she was only fourteen years old. Her body was found floating in a stream. Txupira had her nipples excised. Inside her uterus, shards of glass were detected. The description of the brutal femicide committed against Txupira, a character in the novel *Piled women* (2019), by the Brazilian authoress Patrícia Melo, goes back to the systemic violence practiced against indigenous communities and, specifically, against women. The colonial discourse, built from the articulations of power and relations between gender, class and race, decimated native peoples of Brazil and subjected indigenous women to spaces of exclusion. With this panorama in mind, based on Feminist Literary Criticism and on the notions of decolonial feminisms, we dialogue with María Lugones (2010), Zilá Bernd (2013a; 2013b) and Françoise Vergès (2020) in order to explain the narrative strategies with which *Piled women* deconstructs the universal and misogynistic disposition that turns indigenous women in Brazil into invisible subjects. Our focus is on understanding Txupira's transformation process, with the hypothesis that, from the fantastic universe of the forest, the character assumes an active role, instead of a passive one; from victim to defender; from existence to resistance.

Keywords: indigenous women; women's authorship; feminist criticism; Brazilian literature; femicide.

Diálogos interseccionais entre feminismo, literatura e as lutas indígenas

Na entrevista intitulada “Feminismo indígena”, concedida em 2021 à pesquisadora brasileira Heloisa Buarque de Hollanda, ouvimos as vozes de Taily Terena, Márcia Wayna Kambeba e Marize Vieira de Oliveira – três mulheres indígenas que nos proporcionam um olhar **de dentro** para questões urgentes aos territórios aldeados do Brasil. Aqui, dizemos “de dentro” pois julgamos importante o ato de localizar quem fala e quem escuta. Nós, que escutamos, somos mulheres brancas, não indígenas, cujo principal objetivo ao escrever este artigo deriva da inquietação constante, em meio ao universo acadêmico da crítica literária, relativa à invisibilidade a qual mulheres indígenas são subjugadas.

Desde que a produção literária de mulheres vem sendo colocada em foco na editoração brasileira, ao longo das últimas duas décadas – apesar de todo o estigma que insiste em orbitar esse planeta há muito tempo considerado menor –, ainda as literaturas indígenas não são destacadas. Isso porque, primeiramente, não as lemos em suas línguas originárias – fato que evidencia, ao mesmo tempo, a tradução como movimento essencial e o desinteresse talvez crônico em relação às comunidades indígenas do Brasil; e, em segundo lugar, porque não buscamos as vozes de mulheres indígenas para entender o que pensam e o que dizem sobre o feminismo. Inclusive, entender os movimentos feministas como um só, como O Feminismo, com

‘F’ maiúsculo, já é por si só uma prática colonialista que pretende universalizar as vivências das mulheres e reduzi-las a um só corpo e a um só espírito.

Vale dizer que essa ressalva preliminar não está direcionada às mulheres que, em suas rotinas e cada uma a seu modo, lutam diariamente para que o sistema patriarcal se desmantele; mas, sim, aponta para a falha inerente do **feminismo civilizatório**, como nomina Françoise Vergès (2020, p. 17), à medida que escancara “a dimensão colonial e racial de um feminismo europeu convencido de ter escapado das ideologias racistas da escravatura e do colonialismo”. Ao tornar visíveis as garras de um feminismo que adotou e adaptou os objetivos da missão civilizatória colonial, a autora assim o chama porque é mais confortável para nós, mulheres, vivermos sob a capa de uma falsa liberdade proposta pelo ‘F’eminismo neoliberal e imperialista quando fazemos vista grossa das diferentes feições assumidas pelo patriarcado nos diversos lugares do mundo e para com as diversas mulheres do mundo.

Nesse sentido, enxergar de fato a plasticidade do machismo estrutural na sociedade brasileira, conforme pontua Carla Rodrigues (2021), significa caminhar na direção contrária à do discurso colonial que perdura nas leituras e nas análises contemporâneas da crítica literária. Ou seja, colocar em xeque a nossa certeza prepotente de que estamos fazendo um bom trabalho ao dizermo-nos feministas sendo que, concomitantemente, não nos debruçamos sobre a violência contra mulheres menos privilegiadas do que nós, que estamos inseridas na bolha da academia. Elas, que falam e que não são ouvidas, não merecem ser reposicionadas ao lugar de “outras” quando tratamos das questões indígenas, por exemplo, como se fossem meros objetos de estudo. Nesse sentido, pretendemos afirmar nossa fidelidade às lutas das mulheres do Sul Global que nos precederam (VERGÈS, 2020) e dialogar com os feminismos indígenas – não com o intuito de nos apropriarmos de seus discursos, mas de olharmos com cuidado e atenção para mulheres que muito têm a nos ensinar.

Quando Heloisa Buarque de Hollanda (2021) pergunta, na entrevista supracitada, sobre como o pensamento feminista é atuado nas aldeias e nas culturas indígenas, Taily Terena, antropóloga Terena cuja atuação em defesa dos direitos humanos dos povos originários do Brasil está centralizada no Fórum Permanente sobre Assuntos Indígenas da Organização das Nações Unidas (ONU), tensiona mesmo o questionamento do “ser feminista” nas lutas indígenas:

O purutuya, o não indígena, gosta muito do conceito, né, o ‘conceito feminista’. Isso não se adequa dentro da nossa cultura. A gente fala da ‘luta da mulher’. A luta da mulher

indígena. [...] E é isso o que nos diferencia, talvez, desse feminismo purutuya, europeu, ocidentalizado: é que a nossa luta, a luta da mulher, nunca fala dela. Não é sobre ‘ah, eu quero ser pajé’, ‘ah, eu quero ser cacique’. Não é assim. Claro que essas coisas fluem ao longo do movimento, mas a nossa luta é poder lutar junto pelo nosso bem comum, que é a terra. (TERENA, 2021, min. 2:19-3:07).

Essa noção de um “conceito feminista”, sobre o qual fala Taily Terena, pode ser rastreada e associada ao processo histórico da colonização territorial e ideológica das Américas. As expedições espanhola e portuguesa – encabeçadas respectivamente por Colombo, em 1492, e por Cabral, em 1500 – significam, na sociedade brasileira atual, muito mais do que o que se pretende camuflar por meio dos discursos do “descobrimento” de terra firme ao sul da América, do “pacífico” encontro entre culturas e do espetáculo da miscigenação. Essa versão da história, com seus termos escolhidos a dedo pela historiografia tradicional, encobre a realidade funesta e sanguinolenta da colonização, caracterizada pelo acesso brutal aos corpos explorados das pessoas colonizadas, *“feeding people alive to dogs or making pouches and hats from the vaginas of brutally killed indigenous females, for example”*³ (LUGONES, 2010, p. 744). Talvez seja mais coerente nos referirmos à miscigenação brasileira como a sistematização do estupro contra mulheres negras e mulheres indígenas. Inclusive, a decisão por termos específicos em relação à tradição histórica, em relação à colonização da América Latina, se desenvolveu visando à construção de um suposto passado sem falhas, sem vazios e sem rupturas, com o objetivo de exaltar os “vencedores” e sustentar o modelo positivista em busca de uma única verdade.

É aí que entra a nossa tarefa enquanto feministas decoloniais em meio à crítica literária: examinar minuciosamente o discurso histórico e suas interações com o literário, além de acolher as produções ficcionais enquanto estéticas transculturais que “emergem da travessia das diferentes culturas e da utilização criativa dos vestígios e rastros memoriais, cujas brechas são preenchidas pela força imaginativa dos escritores” (BERND, 2013a, p. 217-218). É a partir do literário que se (re)constroem memórias e especulam-se acontecimentos com o objetivo de preencher lacunas. A pesquisadora brasileira Zilá Bernd (2013b), ao acionar Paul Ricoeur sobre as teorias da memória, afirma que:

[...] a história é uma tentativa de transcrever o resgate dessas memórias imbricadas umas às outras, cumprindo um dever de memória. Nesse ponto, cita Michel de Certeau, que estabelece os estágios do conhecimento histórico: estágio documental e estágio da

³ “ao dar pessoas vivas para cachorros comerem e ao fazer bolsas e chapéus com as vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas, por exemplo” (LUGONES, 2019, p. 360, tradução de Pê Moreira).

explicação/compreensão. Ricouer preocupa-se com o destino da memória: no estágio documental há ruptura. A consulta a testemunhos e arquivos assegura a autonomia da história. [...] É nesse ponto que P. Ricouer aborda a polêmica questão do ‘dever de memória’, que vem suscitando tantas preocupações e suspeitas, e cuja justificativa última é fazer justiça às vítimas, já que, na maioria das vezes, uma história escrita pelos vencedores corre o risco de esquecer ou simplesmente deletar os episódios mais significativos. (BERND, 2013b, p. 35).

Assim sendo, é com as subversões da narrativa literária que temos acesso, no mínimo, às possibilidades da vida que foi ceifada – admitindo-se a liberdade de criação da autora. Sobre as legitimidades da memória histórica e da literária, Bernd (2013b, p. 39) declara: “Felizmente, na atualidade as fronteiras entre as duas se diluem: tanto a história-memória quanto a memória-ficção desaparecem, cedendo lugar a algo muito mais interessante, que é uma forma híbrida que consiste em uma nova relação com o passado”. É a partir daí que a ficção reinventa mecanismos ativadores de memórias perdidas, “para além do esquecimento, do não-dito, e de formas veladas de ocultação e de silenciamento” (BERND, 2013b, p. 49), para além mesmo de um passado disponível.

Com esse panorama em mente, pensemos em um segundo ponto trazido por Taily Terena na entrevista em questão. Uma das problemáticas levantadas em relação ao contato e à interação dos universos indígenas com os não indígenas, pensando no território aldeado e no espaço urbano, é a hipersexualização da mulher indígena. Taily diz:

Uma dessas questões que pesa para as mulheres principalmente é a questão da hipersexualização da mulher indígena. Então, quando a mulher indígena chega na cidade, os homens não indígenas principalmente [...] – que você pensa que às vezes não tiveram nenhum contato sobre cultura indígena, nem sabem nada de cultura indígena, e o que teve foi na escola, falando da época da colonização – vê a mulher indígena, eles ficam com... como que eu posso falar? (TERENA, 2021, min. 08:06-08:47).

Ao que Márcia Wayna Kambeba intervém: “o imaginário deles, né. Fetiche. Vamos falar, pode falar mesmo. Fetiche. [O homem não indígena] cria um fetiche” (KAMBEBA, 2021, min. 08:47-08:53). E Taily prossegue: “é... fica com fetiche da mulher indígena. Então, [fala] que a mulher indígena ‘– Ah, é selvagem’ ou [que vai andar com] pouca roupa, ‘– Vai andar desnuda, ‘– Vai me seduzir’, ‘– Vai me levar para a rede dela’. Então, são vários [...] estereótipos que se criam em cima da mulher indígena” (TERENA, 2021, min. 08:53-09:08). A transcrição desse trecho da entrevista nos revela que os movimentos indígenas pelos direitos das mulheres resistem diariamente às imagens construídas e perpetuadas pelo sistema colonial/moderno em relação

aos corpos subalternos. Ao longo do episódio, as entrevistadas ressaltam que as mulheres indígenas estão vulneráveis a vários tipos de violência: a violência externa, a violência de seu próprio companheiro – por conta de um problema da colonização, que invade as aldeias – e a violência ambiental.

Matança autorizada de mulheres

Tanto desestabilizar a noção de um conceito feminista universal quanto colocar em pauta a hipersexualização das mulheres indígenas são dois procedimentos que aparecem no romance *Mulheres empilhadas* (2019), da escritora brasileira Patrícia Melo. A partir da obra, que preenche as brechas dos rastros memoriais de uma narradora cuja história é marcada pela violência, podemos pensar na estruturação da sociedade brasileira enquanto uma realidade sanguinolenta em relação às comunidades indígenas. *Mulheres empilhadas* conta a história de uma advogada paulistana que viaja a Cruzeiro do Sul, uma cidade do estado do Acre, para trabalhar em um projeto do escritório onde trabalha.

A iniciativa, encabeçada pela sócia-majoritária Denise Albuquerque, era a de enviar advogados a diferentes lugares do país para que cobrissem mutirões de julgamentos de feminicídios, com o propósito de compilar, em um livro, informações e estatísticas sobre os casos de assassinatos de mulheres. Esse livro, em uma espécie de cartografia sobre o feminicídio no Brasil, trataria, ao final, “sobre a forma como o estado produz assassinos ao sancionar a assimetria nas relações de gênero” (MELO, 2019, p. 24). Ao falar sobre o assunto, Denise afirmava: “‘Vamos falar sobre matança autorizada de mulheres’, simplificava ela. ‘Dez mil casos de feminicídios nos tribunais, sem solução. Este é o meu tema’” (MELO, 2019, p. 24).

Quando a protagonista chega em Cruzeiro do Sul, é recebida por Marcos, filho do dono do hotel onde se hospedaria por algumas semanas. Marcos se transforma em um elo que liga a narradora à aldeia Ch’aska, visto que sua mãe era uma mulher indígena residente do território. Em uma de suas primeiras idas ao Fórum de Cruzeiro do Sul, a narradora se depara com um caso de estupro e feminicídio envolvendo Txupira, uma adolescente indígena da aldeia Kuratawa de quatorze anos que havia sido brutalmente violentada e assassinada por três homens de famílias influentes da região. É essa a investigação que conduzirá a história de *Mulheres empilhadas*, cujo

juízo ela acompanhará até o final. Nesse dia, ao entrar no tribunal, a protagonista observa que, nas fileiras à esquerda, sentavam-se muitos representantes indígenas da aldeia Kuratawa:

Por educação perguntei à minha vizinha se porventura minha cadeira não estaria reservada para alguém da aldeia, embora sentisse que aquele era o meu lugar, o lugar onde eu queria estar. Ao ver sua expressão vazia, me dei conta da sua tragédia. Ela iria assistir ao julgamento de uma jovem do seu clã, morta da pior maneira possível, sem entender nenhuma palavra. (MELO, 2019, p. 34).

Desde essa primeira descrição, percebemos a barreira linguística que separava as pessoas indígenas da aldeia Kuratawa dos não indígenas presentes no julgamento – um fator elementar para a problemática de *Mulheres empilhadas* enquanto uma obra que denuncia o quadro de vulnerabilidade dos povos indígenas da região norte do Brasil:

Alguns indígenas da aldeia Kuratawa falam português e espanhol, mas não era o caso de Janina [irmã de Txupira], que foi chamada a depor. Como a maioria das pessoas de sua aldeia, ela só falava uma língua da família pano e era traduzida por uma ativista do centro da juventude indígena. (MELO, 2019, p. 35).

Ch'aska e Kuratawa são duas aldeias fictícias construídas na obra literária de Patrícia Melo com base em um apanhado histórico e social bastante realista da situação atual das populações indígenas do Acre, que “compartilham piores resultados de saúde quando comparados com o restante do país. Grande parcela dessa população reside em áreas remotas com acesso limitado aos serviços” (BORGES; SILVA; KOIFMAN, 2020, p. 2244), o que exige um enfrentamento coordenado, inclusivo e urgente do Estado para que sejam reduzidas as inequidades vividas por essas comunidades – frequentemente impedidas de acessarem os direitos à saúde, à educação e os direitos humanos fundamentais como um todo. Além disso, podemos especular sobre a inspiração do nome “Kuratawa”, considerando o sufixo *-awa* como um ponto convergente entre as diversas etnias indígenas do Acre.

Na obra, há uma diferenciação importante entre as aldeias. A de Txupira é representada como um lugar extremamente precarizado. A situação de miséria dos Kuratawa nos lembra da heterogeneidade entre as comunidades indígenas, não só nos quesitos culturais e linguísticos, mas também em relação ao descaso do Estado: “Na escola da aldeia, vim saber depois, desativada desde o início do novo governo, as crianças eram alfabetizadas na língua nativa, e o português só entrava em seus currículos a partir dos nove anos de idade. Apenas os homens, que

iam para cidade com mais frequência, dominavam a língua portuguesa” (MELO, 2019, p. 138). O contraste entre as diferentes dificuldades enfrentadas pelas comunidades indígenas é ressaltado conforme Marcos conta à protagonista que, durante o segundo ciclo da borracha, muitos Ch’aska foram assassinados. São situações particulares, mas que ilustram a penúria e a violência contra os povos indígenas; seja por meio da incorporação à urbanidade sem qualquer respaldo governamental, seja por meio do genocídio:

Até então, eu só havia visitado a aldeia dos Ch’aska, cujas terras maiores e mais isoladas proviam caça abundante para seus membros. Na aldeia dos Kuratawa, cortada pela BR-364 e cercada por ocupações agrícolas, a situação era outra. De madeira nobre ali não tinha mais nada. Nem espaço para roça. Ou para os animais. ‘Capivara, porco do mato, cateto, paca, que antes eram abundantes, agora são raros. Nos rios, ainda tem lambari, pirapará, xangó, mas tudo contaminado por agrotóxicos’, explicara Marcos. (MELO, 2019, p. 139-140).

De volta ao julgamento do assassinato de Txupira, a protagonista toma conhecimento dos detalhes do depoimento de uma testemunha que ouviu a confissão de um dos réus. Na ocasião, conforme o que contou à testemunha Luís Crisântemo Alves, o primeiro acusado, ele e seus colegas, Abelardo Ribeiro Maciel e Antônio Francisco Medeiros, estavam dirigindo pela estrada quando avistaram a adolescente indígena andando pela mata:

O programa era jogar sinuca na fazenda, onde estariam sozinhos para beber o uísque do pai, mas a índia agora estava ali, dando sopa. [...] Acharam graça. A índia ali, desfrutável. Quando deram ré, vem cá, vem cá, disseram, a selvagem saiu em disparada. Então, um deles teve que ir atrás. Caçar a moça. Enfiá-la no carro. À força. Não para estuprar, nem para matar, mas para se divertir, porque eles acharam engraçado ver a índia assustada, como bicho, acharam engraçado sem saber explicar por que era engraçado, talvez porque já estivessem bêbados, e depois, ela não entendia picas do que eles diziam, ficava olhando com uns olhões grandes, com cara de tonta, e isso eles também acharam muito cômico, e depois – ele nem sabe explicar como tudo aconteceu, mas foi assim, uma coisa levando à outra, ela não parava de gritar, e por isso eles rasgaram a camiseta dela e a amordaçaram. Isso, já dentro do automóvel. E assim, ela ficou com os peitos de fora, e Txupira era uma índia muito bonita, e então eles chegaram à fazenda, e aquela coisa toda, continuaram a beber, e a coisa foi, assim, digamos, acontecendo assim, ‘naturalmente’, sabe? (MELO, 2019, p. 36-37).

Em seguida, Francisco a assediou, ao que a adolescente reagiu dando um tapa em seu rosto. Abelardo, com uma faca em mãos, começou a ameaçá-la, “e assim eles acabaram no celeiro, onde Txupira foi pendurada num desses ganchos de açougueiro para ‘se acalmar’. E foi assim que eles acabaram estuprando, torturando e matando Txupira. Mas a ideia não era matar. Nem estuprar. Foi sem querer” (MELO, 2019, p. 37). Como vemos, a versão dos fatos contados

pelos três acusados – e interpretada e relatada, no trecho acima, pela protagonista – recai na ideia de um crime “acidental”, impensado, quase involuntário. Txupira, zoomorfizada, vista pelos homens como não humana – à semelhança da colonização, que criou uma narrativa ilusória em relação aos corpos indígenas –, foi vítima de um feminicídio motivado por causas raciais e misóginas, diretamente ligadas à colonialidade. A banalização dos crimes de feminicídio é uma das questões levantadas por *Mulheres empilhadas* – fato estruturante do sistema patriarcal, que trata desigualmente vítimas e criminosos, culpabiliza e desqualifica a mulher violentada e torna impunes os assassinos.

O corpo foi desovado num igarapé. A família de Txupira e os indígenas da aldeia já tinham revirado a mata de cima abaixo atrás da menina. O pai dela foi até a Funai para pedir ajuda. E antes mesmo que o delegado soubesse do carro e do sangue e prendesse os rapazes, o corpo de Txupira foi encontrado boiando, de costas, os braços amarrados. Seus mamilos foram extirpados. E dentro do seu útero encontraram cacos de vidro. (MELO, 2019, p. 37).

Em relação à culpabilização das vítimas, constante nas representações midiáticas envolvendo casos de feminicídio, Carla Rodrigues (2021) nos leva a pensar sobre a plasticidade do machismo estrutural na sociedade brasileira, que “consegue abrir espaço no mercado de trabalho e manter a desigualdade salarial entre homens e mulheres, criar leis contra violência doméstica e sustentar uma cultura de culpar a vítima pela violência” (RODRIGUES, 2021, p. 42). E, assim, perpetuam-se as ideias de que masculino e universal se confundem em uma categoria só, enquanto o feminino permanece em um lugar secundário, rebaixado e – principalmente no que diz respeito às mulheres indígenas – invisibilizado.

Txupira, presente!

Se, até agora, Txupira teve sua existência inteira reduzida à descrição brutal do dia de seu assassinato, é na floresta que presenciamos a gradual transformação da personagem. *Mulheres empilhadas* é uma obra estruturada em três fios narrativos que se alternam desde o início: o primeiro, jornalístico, é composto por pequenas notas não ficcionais que se assemelham a manchetes de noticiários, baseadas em casos reais de feminicídios de vários estados do Brasil. Além desse, que flerta entre a realidade e a ficção, há dois fios ficcionais, sendo o primeiro o da

trama propriamente dita – no qual são retratados os fatos por ora analisados; e o segundo, distinguido pelo alfabeto grego, que vai de Alfa (α) a Etá (η).

Nesse fio narrativo em questão, presenciamos o terreno do fantástico e uma diagramação distinta em relação à primeira: a fonte em negrito e o alinhamento não justificado do texto caracterizam visual e simbolicamente um discurso menos estruturado, que parece se assemelhar esteticamente a folhas de rascunho, como pensamentos verbalizados e a representação dos lapsos temporais que manifestam relatos oníricos da protagonista. Isso porque, em contato principalmente com a aldeia Ch'aska, a narradora entra na floresta, toma o chá de ayahuasca e, aos poucos, encontra uma legião de mulheres guerreiras, icamiabas, Amazonas; heroínas que se vingam dos assassinos de mulheres.

Uma prática recorrente entre as guerreiras, como assim as denomina a narradora, é o ritual em volta do lago, no meio da floresta, onde essas mulheres se reúnem, entoam canções e celebram suas vidas nessa terra sem homens. Em um desses dias, testemunhamos a presença de Txupira de uma forma bastante distinta àquela apresentada ao longo da obra até então:

[...] elas cantam alto, animadas, e a mais entusiasmada, a que mais grita *O-bla-di O-bla-da* é Txupira. Txupira está conosco de um jeito muito diferente do que aparece nos laudos periciais, sem ferimentos, sem lesões, sem cacos de vidros no útero, sem costelas quebradas, sem os olhos furados, sem mutilações, está inteira, saudável, exceto pelo fato de que não tem mais seu sexo. Ali puseram a mesma tarja preta que certos censores, em certas épocas, colocam em certos lugares. – Onde está a vagina de Txupira? – pergunto, e as guerreiras me contam que a vagina de Txupira é agora livre, voadora como um pássaro, e sua missão é perseguir e aterrorizar os assassinos. (MELO, 2019, p. 120-121).

É nesse fio narrativo que Txupira aparece, enfim, livre. E com o importante objetivo de perseguir e aterrorizar aqueles que ceifaram sua vida. De acordo com a pesquisadora Ieda Magri (2020, p. 6), “esse plano, onírico, delirante, vingador, funciona como um respirador no meio dos assassinatos e julgamentos. É um restabelecedor de forças, inteiramente encerrado na mente da narradora e liberado no ritual do *ayahuasca*. É como ela vai ao encontro de si mesma” – e é, também, como Txupira vai ao encontro de si mesma. Sem lesões, sem partes de seu corpo extirpadas, sem mutilações. Agora, Txupira é a que mais incentiva as outras mulheres a seguirem com o plano de encontrar Crisântemo, Abelardo e Francisco. É a que grita mais alto. E, em direção ao final da obra, quando as guerreiras realizam um ritual antropofágico, assam e comem as partes dos corpos de seus assassinos, Txupira é a que fica com as partes íntimas de um deles.

– Isso é para você – disse a Mulher das Pedras Verdes, colocando nacos da carne diante de Txupira. (Sua boceta, agora, não tinha mais as tarjas pretas. E por isso mesmo, recebia elogios: ai, que bela vagina!) Eram as partes íntimas dos rapazes. Mais do que ninguém, ela merecia dar fim àquilo. Gentil, Txupira quis dividir o acepipe comigo. Preferi o coração de Antônio. Ele e Abelardo, afinal, tiveram sorte, pensei, enquanto mastigava, mais sorte que Crisântemo. Afinal, os dois poderiam ter virado pasto de vermes, como Crisântemo. Em vez disso, acabaram na nossa panela. (MELO, 2019, p. 172).

O tom satírico da protagonista ao afirmar que Crisântemo não servira para elas sequer como alimento, mas só como pasto de vermes, evidencia a construção de uma narrativa desafiadora e o deslocamento de posições. Ao longo do processo de transformação de Txupira, a partir do universo fantástico da floresta, a personagem passa a assumir um papel ativo, ao invés de passivo; de vítima à atuante; de existente à resistente.

Como se a violência contra mulheres indígenas só pudesse ser confrontada a partir de atos proporcionalmente violentos contra os que os cometeram, é exatamente aí que a obra escancara as falhas do Estado e os aspectos tidos como inerentes da cultura, que culpabiliza vítimas e invisibiliza sujeitos indígenas. De acordo com Paula Queiroz Dutra (2020):

É nessa região que a autora, via literatura, também chama a atenção para a invisibilidade da violência contra mulheres indígenas, muitas vezes esquecidas pelo próprio movimento feminista, além de invisível aos olhos do Estado, seja pela precariedade da vida que vivem enquanto povo constantemente ameaçado de perder seu lugar no mundo, seja pelas próprias tradições que afastam as leis protetivas da realidade dessas mulheres. (DUTRA, 2020, n. p.).

Na obra, portanto, presenciamos um retorno às ancestralidades das mulheres indígenas como meio para a emancipação e a libertação emocional – tanto da protagonista quanto de Txupira. Ao colocar em cena questões como a demarcação dos territórios aldeados, o entrecruzamento de subjetividades e peculiaridades e a invisibilização das vítimas de feminicídio, a narrativa reescreve a história das mulheres por uma mirada de quem efetivamente a vive.

Considerações finais

A obra de Patrícia Melo, além de desestabilizar as noções de um feminismo universal – que só enxerga mulheres brancas – e trazer à tona temáticas como a hipersexualização da mulher indígena, desloca o imaginário em relação à região norte do Brasil ao representá-la a partir de uma perspectiva humanizadora e, por isso mesmo, permeada tanto por aspectos violentos

sustidos pelo sistema moderno/colonial – violento com as mulheres, com as comunidades indígenas e com a natureza – quanto pelas belezas naturais da floresta amazônica e pela revisitação às culturas e aos mitos indígenas.

Nesse sentido, *Mulheres empilhadas* evidencia a demarcação das terras indígenas enquanto uma problemática urgente, destaca o ecofeminismo e desafia as concepções coloniais, misóginas e patriarcais que reduzem a mulher a uma posição submissa e que invisibilizam as comunidades indígenas no Brasil, contemplando o propósito da descolonização e da decolonialidade da literatura latino-americana.

REFERÊNCIAS

- BERND, Zilá. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 15, n. 23, p. 211-222, 2013a.
- BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013b.
- BORGES, Maria Fernanda de Sousa Oliveira; SILVA, Ilce Ferreira da; KOIFMAN, Rosalina. Histórico social, demográfico e de saúde dos povos indígenas do estado do Acre, Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva**, n. 25, p. 2237-2246, 2020.
- DUTRA, Paula Queiroz. Um réquiem pelas mulheres. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/Smt7FnQ5VZ4mkH5jszsvSTD/?lang=pt>. Acesso em: 27 out. 2022.
- KAMBEBE, Márcia Wayna. Feminismo indígena: o que querem as mulheres? [Entrevista concedida a] Heloisa Buarque de Hollanda. **Canal Brasil**, YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uZvNpKn0lfg>. Acesso em: 6 jun. 2022.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. Tradução de Pê Moreira. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 357-377.
- LUGONES, María. *Toward a decolonial feminism*. **Hypatia**, Oregon: University of Oregon, v. 25, n. 4, p. 742-759, 2010.
- MAGRI, Ieda. Nova descida ao inferno: Patrícia Melo e as mulheres que matam. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 62, e629, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/QpyNmKCMsmW5LYnKkz94Bzt/>. Acesso em: 27 nov. 2022.
- MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: LeYa, 2019.

OLIVEIRA, Marize Vieira de. Feminismo indígena: o que querem as mulheres? [Entrevista concedida a] Heloisa Buarque de Hollanda. **Canal Brasil**, YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uZvNpKn0lfg>. Acesso em: 6 jun. 2022.

RODRIGUES, Carla. **Breve história crítica do feminismo no Brasil**. Lisboa: Oca Editorial, 2021.

TERENA, Taily. Feminismo indígena: o que querem as mulheres? [Entrevista concedida a] Heloisa Buarque de Hollanda. **Canal Brasil**, YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uZvNpKn0lfg>. Acesso em: 6 jun. 2022.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



VOZES FEMININAS EM A PEQUENA COREOGRAFIA DO ADEUS, DE ALINE BEI

Cristiane Carvalho de PAULA (UFGD)¹

Lorena Luana Dias da SILVA (UFGD)²

RESUMO: No presente trabalho, analisamos a intertextualidade que compõe o retrato do novo romance escrito pela autora Aline Bei (1987), *Pequena coreografia do adeus*. Podemos observar na composição dessa narrativa, marcas de escritoras como Clarice Lispector (1920-1977), Virginia Woolf (1882-1941), Marguerite Duras (1914-1996), e Patti Smith (1946) a partir de referências explícitas ou implícitas. Dessa forma, nosso estudo tem como objetivo refletir acerca da importância dessas vozes femininas para o desenvolvimento da escrita das mulheres contemporâneas, além de analisar a solidão enquanto reflexo comum das escritoras em diferentes momentos históricos. A literatura contemporânea escrita por mulheres está em constante movimento e transformação. A hibridiz e a forma inespecífica do romance contemporâneo, bem como, sua literatura, por vezes desconcertante, incomoda pela crueza que denuncia e desvela sentimentos intensos femininos até pouco tempo silenciados na sociedade. Assim, a obra oferece a narrativa de uma autora mulher que descreve e apresenta uma personagem complexa e intensa, a partir da sua leitura de mundo e de obras de outras escritoras. Aline Bei desloca e reconfigura a estética da literatura brasileira, evidencia o nosso tempo revisitando as mulheres que escreveram em outros tempos. A urgência em abordar temas de silenciamentos, dores e invisibilidades de gerações de mulheres, tem se mostrado ser o ponto alto de sua escrita.

Palavras-chaves: Solidão; Literatura Contemporânea; Aline Bei; Literatura Brasileira; Mulheres Escritoras.

¹ Graduada em Letras Português/Espanhol pela Unilasale (Canoas-RS), mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na área de concentração em História da Literatura na mesma universidade. Especialista e psicopedagogia Institucional pela Universidade Positivo (PR), Especialista em Língua, literatura e ensino pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Atualmente atua como professora de língua portuguesa na rede pública de ensino (Esteio-RS). Integra o Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade (UFGD). E-mail: criscarvalhoapaula@gmail.com.

² Graduada em Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na área de concentração em História da Literatura na mesma universidade. Participa do Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade. E-mail: lorenadays93@gmail.com.

ABSTRACT: On this present work, is analyzed the intertextuality that composes the picture of the new romance written by the author Aline Bei (1987), *Pequena coreografia do adeus*. Is possible to observe on the composition of this narrative, the marks of writers such as Clarice Lispector (1920-1977), Virginia Woolf (1882-1941), Marguerite Duras (1914-1996), and Patti Smith (1946) from explicit or implicit references. That way, this study has the objective to think about the significance of this feminine voices to the development of writing of the contemporary women, in addition to analyze the solitude as a common reflection of the writers in different historical moments. The contemporary literature written by women is in constant motion and transformation. The hybridity and the nonspecific form of the contemporary romance, as well, its literature, sometimes bewildering, disturbs by the rawness that complains and unveil intense feminine feelings until recently silenced in the society. Therefore, the work offers the narrative of a woman author who describes and presents a complex and intense character, from her vision of the world and from the works of other writers. Aline Bei shifts and reconfigure the aesthetic of the Brazilian literature, puts in evidence our time revisiting women that wrote in other times. The urgency to approach themes about silencing, pains and invisibilities of women generations, has shown to be the highlight of her writing.

Keywords: Solitude; Contemporary Literature; Aline Bei; Brazilian Literature; Women Writers.

INTRODUÇÃO

Pequena Coreografia do Adeus (2021) é o segundo livro publicado pela escritora brasileira contemporânea Aline Bei (1987). A obra apresenta a protagonista Júlia Terra, cujo nome oferece o indicativo de que mesmo devastada ela permanece viva, sobrevivendo à solidão da mãe e de si mesma. O romance dialoga com outros textos referentes à escrita. Segundo Kristeva o texto é a absorção e a transformação em outro texto. Desse modo, a construção narrativa oferece recursos linguísticos de diferentes gêneros literários a partir de uma estrutura poética em versos. Bei apresenta distintas disposições das estruturas sintáticas a cada páginas.

Ao analisar as personagens presentes na narrativa, identificamos a ausência de afetos entre mãe e filha, intensificada pela separação dos pais, o que resulta na busca de Júlia pela sua identidade. O dialogismo entre a protagonista e outras mulheres escritora, como, Virgínia Woolf, Marguerite Duras e Patti Smith possibilitam repensar a literatura contemporânea brasileira feita por mulheres. O romance questiona o lugar da escrita e da escritora como parte do autoconhecimento e identificação da mulher no mundo. Os cruzamentos literários fazem parte dos desdobramentos da própria literatura.

A referência ao ensaio *Um teto todo seu* está implícito no modo como Júlia se sente sufocada, e não aceita viver nos ambientes os quais ela está inserida. A saída da casa da mãe rompe com a narrativa única contada pela progenitora, que não enxerga na filha possibilidades de realizações positivas. Por outro lado, o sentimento de solidão, em um primeiro momento

pode ser identificado como abandono paternal, pois o pai não escolhe viver com a filha após o divórcio, mesmo sabendo da relação conflituosa entre ambas, apesar dos apelos Júlia a ele. Em um segundo momento, a solidão passa a ser uma escolha, juntamente com a escrita, sendo essa uma cisão que provoca a transformação significativa da personagem.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

O romance contemporâneo da escritora Aline Bei apresenta a protagonista Júlia Terra inicialmente na infância, a qual busca a aceitação constante da mãe. Por outro lado, sua relação com o pai é de amizade e respeito, ficando evidente a proximidade e amizade entre ambos, pois constroem pontes de afeto e de amor. A mãe de Júlia Terra, por outro lado, é distante, e seu sorimento com a separação, após a traição do marido, intensifica seus acessos de raiva e distanciamento com a filha. Nesse cenário, Júlia Terra busca na dança uma possibilidade de realização pessoal, porém, não consegue alcançar os olhares de aceitação das outras pessoas.

É possível apontar para a presença da intertextualidade no romance a partir do momento em que a personagem Júlia sai de casa para morar no prédio chamado Guadalupe, porque, segundo ela, “[...] morar com a minha mãe estava se tornando insustentável, se eu continuasse debaixo de seu teto, eu envelheceria definitivamente [...] (BEI, 2021, p.161).” Ao mencionar que precisava de um espaço seu, autônomo e independente a personagem deixa de buscar a aceitação das outras pessoas sobre seus desejos pessoais, ela persegue a independência não só da moradia, mas principalmente de si mesma

Vivo neste quarto de pensão e porque já estou aqui há algum tempo o sinto como uma continuação do meu corpo. Chego da rua abro a porta e é como se o meu espírito pudesse voar por essas paredes sem que eu morra por ele estar voando do lado de fora, aqui não é fora/ é dentro com um quê de transe típico de um sonho denso. No quarto. Há uma janela que mantenho aberta mesmo quando escurece. (BEI, 2021, p. 154).

O quarto é uma extensão do corpo de Júlia, ou seja, o espaço reflete uma transformação interna, como um sonho externado nas paredes. Esse novo “lar” é construído em dois movimentos: de dentro para fora e de fora para dentro. São reflexos constituintes da personagem que escolheu sair de casa com o objetivo de encontrar a liberdade em um lugar seu, bem como a sua escrita. Segundo Kristeva, todo texto é um mosaico, pois conversa com outro texto.

No romance de Aline Bei, a personagem é uma escritora que se propõe a escrever dentro de um espaço mantido e limitado por ela mesma. Nesse ponto, identificamos o texto intitulado *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, que menciona os fios que enredam a vida cotidiana das mulheres que desejam escrever e sobreviver da escrita: “Estas teias não são tecidas no ar, por criaturas incorpóreas, mas resultam do trabalho de seres humanos sofredores, e estão interligadas a coisas extremamente materiais, como a saúde, o dinheiro, a casa onde vivemos (WOOLF, 2004, p. 58).”

A personagem Júlia representa muitas mulheres que escrevem e que escreveram em diferentes momentos históricos. Essas escritoras encontraram resistência por parte do mercado editorial, pela crítica literária masculina e preconceitos sexistas, porém a falta de estruturas mínimas como moradia, tempo e alimentação impediram muitas mulheres de exercerem o ofício da escrita. Uma situação distinta a dos homens escritores que detinham condições estruturais, materiais e econômicas para se dedicarem exclusivamente à criação literária.

Virginia Woolf afirma que a condição básica para a mulher poder escrever ficção é ter dinheiro e um espaço próprio, ou seja, sair da condição de dependência econômica e social. Mesmo reconhecendo o peso do condicionamento material, ela sugere que a independência econômica envolve também o aspecto simbólico, uma vez que a posse do dinheiro, sem o trabalho árduo representa o poder de contemplar, e a posse do seu próprio espaço representa a própria autonomia. Woolf cita Sir Arthur Quiller-Couch, catedrático de literatura, que se refere à poesia como arte feita por bastardos, pois o poeta pobre tinha e tem muito poucas chances de tornar-se reconhecido. Ao que ela conclui mencionando:

Ninguém conseguiria expor a questão de maneira mais direta. “O poeta pobre não tem hoje em dia, nem teve nos últimos duzentos anos, a mínima chance... uma criança pobre na Inglaterra tem pouco mais esperança do que tinha o filho de um escravo ateniense de emancipar-se até a liberdade intelectual de que nascem os grandes textos”. É isso aí. A liberdade intelectual depende de coisas materiais, A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a menor oportunidade de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio (WOOLF, 2004, p. 131-132).

Percebemos que a ideia de gênialidade advinda de uma capacidade inata ou mágica do escritor não permite compreender a atividade cultural enquanto tal. Isto é, o trabalho de um autor, inserido num dado contexto histórico e social, levando-se em consideração fatores

sociais, sejam eles materiais ou não, limitam ou impedem que o seu talento possa ser desenvolvido, sejam mulheres ou homens.

O segundo aspecto presente no texto de Virginia Woolf, o qual pode ser observado no romance de Aline Bej, é a escrita como uma chave para imaginar outros mundos possíveis. O acesso à literatura como um direito, sendo o pensamento uma ponte de liberdade e autonomia,

A literatura está aberta a todos. Recuso-me a permitir que você, mesmo que seja um bedel, me negue o acesso ao gramado. Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento. (WOOLF, 2004, p. 109).

A liberdade mencionada por Virginia Woolf reverbera em *A pequena coreografia do adeus*, tanto na escrita como na solidão. Nesse ponto, observamos uma transformação da personagem, isto é, o olhar de Júlia para o mundo ressoa de modo diferente. A personagem, enquanto uma mulher que busca seu próprio caminho e sua própria voz, dentro e fora da escrita não mantém a personalidade inicial,

[...] quantas possibilidades de Júlia eu perdi pelo caminho para me transformar nesta Júlia que sou agora? Em alguns pontos, sei que sou melhor, sinto que estou mais forte, tenho amigos, um emprego, meu quarto de pensão. Mas em outros sou pior, bem pior, em cada surra que levei ficou no chão um pedaço de mim (BEI, 2021, p. 209).

O lugar que Júlia se localiza não é inerte, mas mutável, assim como ela. Entretanto, as memórias das agressões, tanto morais como físicas, deflagradas pela mãe arranham parte significativa do processo de autoconhecimento. Os efeitos desse processo são refletidos nos momentos de solidão, os quais podem ser pensados enquanto prática. Isto é, praticar a solidão como gesto de escrita é para Marguerite Duras uma condição para a criação literária, ou melhor: da condição literária. Segundo Duras, é preciso que a solidão exista para que a escrita possa existir,

É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro. Em um parque, há pássaros, gatos. E de vez em quando um esquilo, um furão. Em um parque a gente não está sozinha. Mas dentro da casa a gente fica tão só que às vezes se perde. Só agora sei que permaneci dentro de casa dez anos. Sozinha. E para escrever livros que mostraram, para mim e para os outros, que eu era a escritora que sou. (DURAS, 1994, p. 13).

A solidão é uma necessidade de quem escreve. Permanecer isolado dos sons exagerados do mundo para emergir na escrita é um exercício de entrega. A personagem Júlia escolhe a

solidão como um caminho para exercer a escrita. Ser outra por meio da criação literária. Os movimentos de solidão estão na vida familiar da personagem e seguem na sua escrita. O conflito expresso entre Júlia e a mãe, após a separação dos pais, ressoa no seu diário. A protagonista começa escrever suas memórias como uma espécie de desabafo, a partir dos registros íntimos sobre o que sente em relação ao desconforto de viver sozinha, mesmo estando na presença da mãe.

É possível identificar no romance tecituras sobrepostas, texturas sensíveis do dizer feminino. A multimodalidade da escrita compõe a polifonia presente no romance de Aline Bei. Conforme a pesquisadora Tania Ramos,

Aproximar a historiografia, as cenas e telas, a filosofia, as ficções, a dramaturgia e as escritas da intimidade é um avanço diante da rejeição das metanarrativas enquanto interpretações teóricas de larga escala pretensamente de aplicação universal e do próprio fenômeno estético enquanto alta cultura. (RAMOS, 2015, p. 187).

As cartas presentes no romance elaboram um encontro de vozes diversas e ressignificam os espaços literários por meio da multiplicidade de gêneros, alargando assim a compreensão das formas estéticas do romance contemporâneo escrito por mulheres. A despedida do pai, por conta do divórcio, provoca na personagem uma necessidade maior pela escrita, um exercício da própria elaboração do luto em forma do ato de escrever:

Peguei meu diário entrei na banheira. Fechei os olhos pensando no rosto do meu pai. Será que sei as feições de cor? Como era o seu nariz, a sua boca? Eu reconheceria o meu pai em qualquer lugar do mundo ao mesmo tempo que não me lembrava dos debalhes de seus traços. Abri meu diário. Eu estava com vontade de escrever não sobre mim gostaria de escrever uma história será possível? Escrever sobre o outro, esquecer do eu. Bem, talvez seja parcialmente possível, dei um clique na caneta [...] (BEI, 2021, p. 188).

A busca pelo outro desconhecido, da própria escrita, são também fragmentos deixados pelo pai como um caminho de autorreconhecimento. A solidão de Júlia é uma construção de decepções e desmotivações ao longo da sua vida, como é possível observar, nas surras que ela enfrenta ainda na infância, conforme é expresso pela protagonista: “começou a faltar na dona Vera um poder de encerramento. ela parava de me bater e eu simplesmente não sabia se ela estava descansando ou se já tinha terminado (BEI, 2021, p. 58)”. Nas agressões de Vera, a mãe, é possível perceber os ressentimentos pela traição que ela sofrera do marido.

Na vida adulta, Júlia deixa a casa da mãe e passa a viver sozinha em um apartamento alugado. Esse feito elucida uma ruptura com a trama de violência cotidiana que a protagonista vivia. A incompletude de Júlia por não ter seguido na dança e a impossibilita de continuar escrevendo, no seu próprio espaço. A obra literária de Júlia é intensificada quando conhece um escritor que reside na mesma pensão que ela. Ao trocarem cartas, Júlia desenvolve uma mudança na forma de olhar para si mesma: “acho que tem uma escritora aqui, aqui dentro de mim (BEI, 2021, p. 259)”.

É importante ressaltar que essa mudança ocorre a partir do olhar de um escritor para a escrita de Júlia, ou seja, ela precisou ter sua criação literária legitimada por outra pessoa de renome no espaço literário para que se sentisse segura sobre a sua escrita. Muitas escritoras sofreram com a falta de reconhecimento dos seus trabalhos. Não que lhe faltassem qualidade estética literária, mas por suas escritas serem femininas. No entanto, a carta enviada pelo escrito à Júlia Terra é possível identificar a legitimação do seu fazer literário e, sobretudo, apresenta reflexões importantes acerca da vida de um escritor ou escritora:

Sabe, minha querida, para se tornar um escritor (ou um artista) a devoção é ingrediente fundamental. Além da paciência, é claro, mas há camadas e camadas de paciência na palavra devoção. A senhorita está certa quando diz: não há manual para se tornar escritor (ainda bem, que desastre seria se houvesse!), mas através da sua carta eu pude perceber que a senhorita carrega tudo o que precisa para se tornar uma escritora. Aposto que está se perguntando: então por que ainda não sou? Bem, a resposta é simples. Basta que a senhorita decida dentro de si. Levante o rosto de suas dúvidas (e dores!) e comece a caminhar em direção a seus sonhos (BEI, 2021, p. 270).

Na carta há diversos intertextos referenciados explicitamente e implicitamente como no livro *Devoção* (2018), de Patti Smith (1946). Na obra a escritora tece importantes reflexões sobre o sentimento em torno da criação artística literária. Segundo Smith, “Talvez Devoção seja meramente o que é, livre das amarras de uma visão de mundo. Ou, talvez, uma metáfora sacada do ar que não deixa marcas (SMITH, 2018, p.25).” É dentro dessa indefinição que a personagem Júlia vai encontrar uma voz que indique o caminho para “ser escritora”, ou seja, não existem fórmulas ou amarras, trata-se de um percurso livre.

Ainda sobre os reflexos do livro *Devoção*, tanto na carta como no próprio desvelar da narrativa, percebemos que as motivações que impelem à escrita é o vínculo com a perda conduzida pelo desmembrar, culmina no estar sozinha. Patti Smith menciona:

Por que alguém se sente compelido a escrever? A se isolar, a se envolver num casulo, no êxtase de sua solidão, malgrado as necessidades dos outros. Virginia Woolf tinha seu quarto. Proust, suas venezianas fechadas. Marguerite Duras, sua casa calada. Dylan Thomas, seu modesto casebre. Todos em busca de um vazio que pudessem encher de palavras. Palavras que irão adentrar um território virgem, arrombar cofres que ninguém veio abrir, articular o infinito (SMITH, 2018).

Diante dos cruzamentos presentes no romance *Pequena coreografia do adeus*, podemos afirmar que a solidão é um fator recorrente para que a produção literária aconteça de modo proveitoso. A partir da imersão no silêncio e no desejo de abrir a imaginação como foi pontuado por Smith. Em torno do escrever, temos o isolamento como chave para a sensibilidade de escutar e encontrar o texto de forma profunda e prazerosa. Os intercruzamentos de vozes ecoam uma nova possibilidade de encarar a escrita. Os movimentos da língua e da linguagem provocam o nascimento e o renascimento da palavra.

Nesse ponto, o texto literário de Aline Bei absorve do romance *Perto do Coração Selvagem* (1998), de Clarice Lispector, especificamente da protagonista Joana, na coragem de assumir sua própria postura frente ao mundo selvagem, pois “[...] nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR, 1998, p.202)”. Livre, com o selvagem coração da vida pulsando rumo ao exterior de si, rumo ao lugar de fora que pode ser compreendido como a constituição da escrita. Dessa forma, evidencio o final da carta do escritor, no romance de Bei, a retomada da voz de Joana,

Saiba que os artistas têm as horas a seu favor, eles não sentem solidão quando estão criando, são os meninos dos olhos do tempo e, por terem o afeto desse Deus, são os únicos que conseguem vencê-lo, ainda que simbolicamente. Faça isso, minha querida, se autorize. Daqui a uns anos, quando olhar para trás, vai perceber, orgulhosamente, que está cada dia mais perto do coração selvagem. (BEI, 2021, p. 270).

Estar perto do coração selvagem é um caminho de entrega e dedicação, pois o tempo é ressignificado por meio da visão das artistas. Vencer o tempo não é estar disposta a encontrar a literatura independente. O alcance das diversas linguagens dentro do romance de Aline Bei, demonstra essa necessidade de romper os estereótipos dos romances convencionais que é padronizado como uma narrativa dita fluida. Essa entrega é evidenciada na obra enquanto uma manifestação da busca pela ruptura das únicas estéticas aceitas e possibilidades de leitura de um romance.

A deformidade da narrativa convida a leitora e o leitor a pensarem acerca da linguagem literária, passando pelos deslocamentos dos gêneros literários, enquanto experimentações e renovações do fazer literário. Nesse sentido, a escritora que já havia publicado a obra *O peso do pássaro morto* (2017)³, persegue a linguagem como uma necessidade de encontrar nos cortes, recortes e transformações da narrativa os fragmentos e páginas em branco de forma a representarem os silêncios e os versos que seguem compondo um estilo e uma estética que dialogam com outras linguagens artísticas literárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As investigações sobre a obra da escritora Aline Bei visam a percepção do que move suas personagens. Nessa obra, especificamente, temos a personagem Júlia, que lida com a solidão e a dor, a partir das sua escrita. A personagem é uma representação da mulher contemporânea, que escolhe retirar-se do lar materno para viver de forma independente. Segundo Michelle Perrot:

Não é simples manter-se na condição de jovem solteira, com as restrições do corpo e do coração, quase sem liberdade de escolha quanto a seu futuro, seus projetos amorosos, exposta à sedução, à maternidade indesejada, impedida de procurar o pai da criança pela lei napoleônica, relegada à solidão e ao abandono. (PERROT, 2007, p. 46).

Na obra *Minha História das Mulheres* (2007), a historiadora Michelle Perrot propõe questionar a solidão das mulheres nos diferentes momentos históricos. Historicamente as mulheres tiveram as suas escolhas julgadas e condenadas por conta da sua posição de exclusão social. A liberdade das jovens solteiras era identificada como uma subversão aos padrões sociais, pois elas deveriam almejar o casamento e a maternidade.

Entretanto, Júlia Terra, enquanto uma mulher contemporânea, escolhe viver sozinha, escrever seus contos e trabalhar no Café em busca de sua independência e ressignificação de sua vida. Essa forma de vida pode ser vista como subversiva, conforme ela menciona: “me desculpa, Mãe. faz alguns anos que estou juntando forças para deixar o seu teatro, eu que sempre fui o seu público mais fiel. Acontece que chegou a hora de parar de assistir à vida dos outros. chegou a hora de eu viver também (BEI, 2021, p.164)”.

³ Obra vencedora do prêmio São Paulo de Literatura em 2018.

Nesse sentido, Júlia vive a sua vida sem depender da aprovação de outrem, e é desse modo que ela encontra na solidão uma forma de vislumbrar a escrita, como um processo de individualidade e emancipação.

REFERÊNCIAS

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

BEI, Aline. **Pequena Coreografia do Adeus**. São Paulo: Companhia da Letras, 2021.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

RAMOS, Tânia. **Começar de novo: a escrita feminina na zona do afeto**. In: SMITH, Patti. **Devoção**. Companhia das Letras. Edição do Kindle.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.



A GORDA - O TAMANHO DA MODA NO ROMANCE DE ISABELA FIGUEIREDO

Milca Alves da SILVA (CEFET-MG)¹

RESUMO: Este trabalho pretende compreender a participação da moda na construção narrativa e na caracterização das personagens do romance *A Gorda* (2018) da autora portuguesa Isabela Figueiredo, a partir de uma análise que enfoca estudos teóricos sobre moda, gênero e literatura. Tendo em vista que a moda tem uma participação significativa na forma como os indivíduos destacam sua identidade e demonstram sua posição em determinado grupo social, objetivo refletir sobre a maneira como a escritora configura o romance e aborda temáticas relacionadas à gordofobia e performance de gênero a partir da descrição do vestuário. Para tanto, o pensamento de estudiosas da história da moda nos permite perceber aspectos da cultura presentes nos costumes da sociedade contemporânea que se destacam no romance. Pretende-se também contribuir para as discussões sobre a relação entre moda, gênero e opressão social, a partir da análise das personagens femininas, com destaque para a protagonista Maria Luíza.

Palavras-chaves: moda; gênero; corpo; literatura.

ABSTRACT: This work aims to understand the participation of fashion in the narrative construction and characterization of characters in the novel *A Gorda* (2018) by the Portuguese author Isabela Figueiredo from an analysis focusing on theoretical studies about fashion, gender, and literature. Seeing as how fashion has significant participation in how individuals are highlighted and show their position in certain social groups, the goal is to reflect on how the author sets the novel and approaches themes such as fatphobia and gender performance from the garment description. Therefore, the thinking of scholars of the history of fashion allows us to perceive cultural aspects present in contemporary society customs that stand out in the novel. It is also intended to contribute to the discussion about fashion, gender, and social oppression, coming from the analysis of female characters, highlighting the protagonist Maria Luíza.

Keywords: fashion; gender; body; literature.

¹ Doutoranda. Projeto: A coreografia do vestir – Moda e gênero na literatura de autoria feminina contemporânea. E-mail: milcalves12@gmail.com.

A literatura portuguesa contribuiu de forma significativa para a leitura do mundo em diversas épocas. Revelando autores reconhecidos e premiados internacionalmente é também objeto de estudos em várias áreas de conhecimento além do seu âmbito de produção. Isabela Figueiredo surge nesse contexto como importante exemplo da literatura contemporânea, que apesar de conter definições pouco específicas por estar em processo contínuo de transformações, apresenta características comuns à diversos textos produzidos no mesmo período. Entre esses traços, se destaca em algumas obras portuguesas e com grande intensidade nos textos de Figueiredo, o interesse pela expansão do horizonte identitário como forma de entendimento de um passado colonizador.

Embora com sucinto volume de publicações, a autora que nasceu em Moçambique e se mudou para Portugal ainda na infância na condição de retornada², nos oferece obras de grande impacto narrativo e que contribuem com o imaginário e as discussões latentes para os leitores do século XXI. Entre seus textos, destaco como objeto de maior interesse para esse trabalho o livro *A Gorda* (2018), que para além das discussões históricas e políticas que fazem parte da colonização portuguesa em Moçambique, também nos apresenta elementos que permitem uma abordagem pelo viés dos estudos de gênero.

Entendendo moda como linguagem a partir de Walter Benjamin (2013) que destaca linguagem para além do seu sentido estrito, que não se dá apenas pelo comunicável, mas principalmente através de sua função simbólica, percebe-se sua serventia como ponto de análise literária. De natureza paradoxal, e em seu aspecto menos abrangente revelado a partir da vestimenta que encarna com mais intensidade o processo de suas mudanças, a moda pode ao mesmo tempo ser reveladora e enganadora e agrega ao indivíduo novos valores por meio de inúmeros aspectos que afirmam sua efemeridade.

Daniel Roche (1997) aponta que, em todas as manifestações da moda, a função do vestuário se dá por codificações que evitam sinais arbitrários e informam conforme as situações e os interesses que são condicionados, mas sem determinações absolutas, pois alguns sinais podem ser usurpados e gerar respostas confusas. Entretanto em todo momento, as roupas explicitam os vínculos de poder, manifesta a hierarquia e os papéis de gênero, e destaca a força das crenças, tanto individuais, quanto coletivas. Acentua-se quanto a esse aspecto a influência

² Designação dada aos cidadãos portugueses que tiveram que voltar à Portugal durante a Descolonização portuguesa na África após a revolução de 25 de Abril de 1974.

da moda na vida das mulheres, que se expressam e são afetadas por ela com maior intensidade, fato que direciona nossa atenção à construção da personagem feminina no romance em questão.

Na literatura, a escolha da roupa com a intenção de transmitir algum tipo de mensagem sobre o contexto sócio-histórico e até mesmo personalidade é, muitas vezes, análoga à escolha de um figurino para o teatro ou cinema. Por vezes, os escritores escolhem minuciosamente as roupas das personagens, descrevendo detalhadamente sua composição e dando a elas uma função argumentativa que se mostra relevante na construção ficcional. No romance *A Gorda* (2018), apesar de não se ater a descrições completas da vestimenta das personagens, a autora utiliza de elementos do vestuário e da forma como a protagonista lida com eles, para destacar questões importantes para a narrativa.

A moda se configura como um jogo que nos permite externar nossos sentimentos contraditórios. Na forma como se veste ou nos cuidados com a aparência, uma pessoa tende a manifestar seu estado, seja em busca de exclusão, por meio da camuflagem, ou de participação, através da exposição. Assim, o nosso exterior pode se mostrar como uma manifestação dos nossos sentimentos e pensamentos, ou como uma tentativa de manipulação da imagem pessoal que queremos transmitir para os outros, e esse é um aspecto importante utilizado na construção literária. O aspecto da moda que nos faz querer ser únicos e ao mesmo tempo fazer parte de um grupo é evidenciado na caracterização da protagonista Maria Luiza, que em fases diferentes da vida intercala entre tentar se esconder ou tentar se enquadrar na moda vigente.

Nesse romance acompanhamos a partir de uma narrativa fragmentada a protagonista desde a adolescência até a fase adulta. Entre vivências comuns no processo de amadurecimento de mulheres e experiências específicas de quem cresceu entre um país colonizado e o que o colonizou, o que se destaca na narrativa é o fato de Maria Luiza ser gorda. Essa característica física que é abordada em todo texto, desde a primeira frase e também no título, nos oferece elementos para analisarmos a forma como essas questões estéticas se relacionam com a moda.

Analisar a moda em um romance contemporâneo se mostra um desafio inicialmente por ser um gênero literário que ainda passa por constantes transformações. Mas principalmente, porque podemos perceber mudanças na forma como a moda participa do texto, aparecendo cada vez menos descritiva. Se comparada aos romances anteriores ao século XX que são os mais utilizados no Brasil como fonte de pesquisas teóricas e que relacionam moda e literatura³, outro

³ (SALOMON, 2020)

desafio se apresenta, dessa vez quanto a diferente forma como produzimos e consumimos moda na contemporaneidade. Se antes da Revolução Industrial as vestimentas tinham um valor simbólico social explícito que apresentava cores, materiais e modelos que definiam claramente o papel de uma pessoa em comunidade, na atualidade essas demarcações se embaçam, abrindo espaço para novas discussões sobre o tema.

Como aponta Diana Crane (2006), a partir do final do século XX o objetivo da moda passa a ser também projetar imagens destinadas a atribuir significados aos itens de vestuário, fato que se dá principalmente com as imagens de mulheres projetadas no cinema, na televisão, nas revistas e outras mídias. Seguindo essa intenção de criação de um corpo feminino desejável e aceitável, podemos perceber como a moda sendo um dos principais instrumentos usados pelas mídias, também pode fazer parte de um processo hierarquizante entre indivíduos que seguem ou não o padrão esperado. Nesse cenário, as atribuições estéticas que recaem principalmente sobre o corpo feminino contribuem para uma experiência desumanizadora para pessoas gordas como a personagem Maria Luiza.

No romance, as roupas como demarcadoras de etapas importantes na vida de Maria Luiza aparecem logo nas primeiras páginas. Após passar por um processo cirúrgico de gastrectomia⁴ e perceber a diminuição do tamanho do seu corpo, a dificuldade em lidar com as roupas antigas que agora estão largas, surge como um lembrete de situações traumáticas do passado.

Custa-me enfrentar o tamanho das roupas. Não quero visualizar-me metida dentro de panos que me transportam a muitos quilos e dores atrás, nem voltar a parecer uma mulher que não se consegue olhar ao espelho, mas não sou capaz de deitar fora a roupa que me vestiu, que se encostou sem vergonha ao meu corpo doce e mal tocado. Ela não se envergonha do que fui. Acredito que os objetos tem uma aura, uma relação com seus companheiros humanos, uma vida. Tenho dificuldade em desfazer-me do que viveu na minha companhia, e a minha roupa de gorda foi paciente companheira e testemunha de sentimentos e gestos, de sucessos e fracassos. (FIGUEIREDO, 2018, p. 19).

Nesse ponto a roupa exerce não apenas o papel prático que lhe é comumente atribuído, como de proteção por fatores climáticos ou pudor pela nudez. Torna-se também, reveladora de memórias, possibilidade de criação de uma nova estética, e instrumento de disfarce. Após desdobrar e visualizar as roupas que deixou guardada por algum tempo, devido à consciência das memórias que lhe avultariam, Maria Luiza guarda-as novamente, adiando a decisão de descarte.

⁴ Procedimento cirúrgico de retirada total ou parcial do estômago.

Durante essa atividade, reflete sobre o retorno à vaidade, e sobre a forma como as novas roupas disfarçam o que ela chama de “imperfeições”. A imperfeição que antes era delegada ao tamanho do seu corpo, agora é associada às marcas que ficaram após o processo cirúrgico.

É perceptível, como a insatisfação que a personagem tem com o seu corpo, provem de uma validação externa. Essas roupas lhe foram úteis não apenas como proteção, e são lembradas por ela como “paciente companheira”, entretanto quando colocadas em espaços de sociabilidade também são lembranças de uma inadequação, pois ali existem outros corpos que são passíveis de comparações e padrões a serem seguidos. Essa relação conflituosa com a vestimenta faz parte da vida de Maria Luiza desde sua infância e em outros momentos do texto também serve para demonstrar a potência da moda como ferramenta de construção de identidade e estilo de vida. Em um desses momentos, a autora relata o período em que a personagem estudava em um internato, e suas escolhas de vestimenta para ir às aulas.

Vamos todas as aulas de saltos altos, envergando a bata de algodão xadrez vermelho e branco, farda que todas odeiam, e a que chamam pano de cozinha, mas que sinto proteger-me da gordura que se escancarará, caso me vista com roupa de uma rapariga normal. Sobre a bata, um blusão azul da Melka, em caqui grosso, comprado num saldo dos porfirios, na Baixa, em Lisboa, no final do verão anterior. Encontrei-o num monte de roupa de homem, quase tudo XL, porque os homens têm direito a ser grandes. O corte masculino apresenta o desenho de tiras de tecido amarelo-mostarda e branco-sujo a todo comprimento debaixo dos braços. (FIGUEIREDO, 2018, p.30).

Em um dos poucos momentos em que a autora descreve com detalhes as características das vestimentas das personagens, conseguimos entrever as alternativas encontradas pela protagonista para lidar com o problema das roupas. Ao passo que vestir-se como gostaria, ou como se vestem as outras pessoas da sua idade se mostram complexo, o uniforme surge como um caminho menos desagradável, pois nele se encontra uma possibilidade de pertencimento, assim como também de disfarce. Dessa forma, conciliamos com Godart (2010) que aponta a moda, e nesse caso mais especificamente as roupas, como aquilo que adere aspectos individuais e coletivos, permitindo ao indivíduo fazer valer seus desejos ou necessidades em um contexto público determinado.

Nesse espaço de coletividade e de formação da subjetividade que é a escola, uma mesma peça de roupa pode se revelar como aliada e como oponente. Para quem pretende expressar sua individualidade ou demarcar um status social a partir de aspectos estéticos o uniforme pode ser uma opção castradora, pois em um grau superficial nivela aqueles que aderem essa regra de

vestimenta. Por outro lado, para aqueles que, por questões de padrões estéticos contestáveis não conseguem ou não são permitidos se expressar de forma subjetiva através das suas escolhas de moda, a padronização da vestimenta se mostra como uma possibilidade de se aparentar minimamente com o coletivo em que está inserido. Todavia, em ambos os casos, podemos observar a participação da moda na expressão de sentimentos e desejos, seja no uso de uma jaqueta masculina grande para disfarçar o volume do corpo, ou na escolha de saltos altos como uma tentativa de expressão da feminilidade que não é possível em um uniforme comum.

Outro aspecto interessante revelado no trecho em destaque é o fato de Maria Luiza escolher comprar roupas designadas como masculinas para se vestir. Ao declarar que “os homens têm direito a ser grandes” a autora evidencia uma questão presente nos debates sobre gênero e conseqüentemente também na moda que se dá na forma como os padrões estéticos são estabelecidos de formas distintas para os homens e para as mulheres.

Judith Butler (2019), em seus estudos sobre atos performáticos, destaca o caráter instável da constituição dos gêneros, evidenciando a contínua repetição estilizada de certos atos que é a base dessa identidade, o que contraria a ideia aparentemente harmoniosa comumente reforçada. Para a autora o gênero se apresenta como uma identidade tenuamente constituída pelo tempo e instituída por meio de uma repetição, a partir do qual as pessoas apresentam seus corpos de formas diversas. Nesse contexto a incorporação de um gênero movimenta um conjunto de estratégias ou estilos de ser que nunca são totalmente autoestilizados, pois essa experiência está inserida em certa história que condiciona suas possibilidades. De acordo com essa distinção, ser mulher só passa a ter um significado quando o corpo se encaixa em uma ideia histórica do que é uma mulher, tornando-se um signo cultural. Portanto, é justo afirmar que certos tipos de atos são geralmente interpretados como expressão de uma identidade de gênero e, quando não está de acordo a identidade esperada, contestam expectativas acarretando políticas de regulação e controle social.

Essa perspectiva destaca o papel importante da moda, que oferece recursos para desestabilizar as identidades de gênero, mas que em sua maioria são usados para sustentar as restrições sociais impostas por ele. Isso se justifica pelo caráter binário da formação dos gêneros, que são organizados em um modelo de verdadeiro ou falso e que acarreta punições às vezes óbvias e em outros momentos indiretas para quem não performa o gênero que lhe é atribuído.

As personagens em *A Gordá* (2018) podem ser tomadas nesse contexto como uma representação da forma como as performances de gênero se dão na contemporaneidade, evidenciando o que é socialmente incentivado ou aceitável em oposição ao que é condenado. Por não ter um corpo igual ao que geralmente se espera de uma mulher - pequena, magra, delicada -, a protagonista, desde criança é submetida a diversas punições sociais, optando então por tentar não ser vista e usando roupas mais largas que não são facilmente encontradas em lojas destinadas ao público feminino, restando-lhe apenas a opção de comprar roupas que são fabricadas para os homens.

Assim, Maria Luiza se depara com desafios ao tentar expressar intencionalmente como deseja a partir da vestimenta, porque não encontra peças que são do seu interesse e caibam confortavelmente em seu corpo, ou porque é constantemente lembrada pelos outros da sua inadequação aos padrões de gênero estabelecidos. Ela declara seu interesse em usar roupas da moda como outras mulheres que observa no seu convívio ou representadas na mídia, porém isso não é permitido, como podemos verificar no trecho a seguir:

Peço-lhe que me costure uns calções em verde-claro. Bem curtos. Estão na moda.
“Não pode ser. Não te ficam bem. Tens pernas gordas. Muito curtos sobem-te no interior das coxas, conforme fores caminhando. Tens de emagrecer.”
[...] Discutimos o tamanho da perna do calção. Quero mostrar as pernas bronzeadas o mais possível, como as outras. (FIGUEIREDO, 2018, p.101)

No artigo *Se não me cabe não me serve: Gordofobia na moda plus size* (2021), as autoras após desenvolverem uma pesquisa com mulheres gordas brasileiras, destacam a imputação da vergonha adicionada à essas mulheres quando consumidoras de roupas que seguem as tendências de moda, transformando-as em vítimas por serem expostas a um processo traumático. Nesse processo de escolher, vestir e provar as roupas não basta que elas sirvam: é preciso levar em conta o ato de vestir-se como um meio importante de expressão de si. As autoras também apontam como as estratégias do mercado reafirmam o poder em sujeitar os corpos femininos aos discursos já estabelecidos de beleza, com o agravante de se apoiarem em narrativas sobre a diversidade corporal e na luta de grupos marginalizados. Nesse contexto surgem campanhas de moda que se apresentam como possibilidades para todos os corpos, mas que na prática oferecem peças que cabem em apenas um tipo de corpo gordo, aprofundando ainda mais as estruturas excludentes.

O processo violento abordado no artigo ao qual são submetidas as mulheres gordas, desde a dificuldade em encontrar roupas até o momento de usá-las, também foi evidenciado por Figueiredo em outra parte da narrativa, onde a protagonista relata os impedimentos que encontra no que deveria ser um simples ato de vestir-se.

As mamas não cabem no sutiã. Sobram apertadas no peito e junto às axilas. Pesam. Preciso de outro, mas não tenho como adquirir. A anca, o rabo e as coxas alargam. As cuecas demasiado pequenas apertam-me as virilhas, deixando marcas fundas, arroxeadas. Tenho o corpo destravado e cheio de fome. A roupa que trouxe de Moçambique torna-se pequena ou não adequada para o clima nem para o ambiente social. Vestir-me torna-se uma dificuldade maior. Um drama diário. Como disfarçar a carne que sai de mim por todo lado? Como esconder o corpo? (FIGUEIREDO, 2018, p. 109).

Segundo JIMENEZ-JIMENEZ e PIONÓRIO (2021) a imputação da vergonha é um recurso acionado na relação de consumo de moda para as mulheres gordas, fato que em algumas situações leva essas mulheres a comprar roupas que não aderem de forma confortável aos seus corpos. No romance, a dificuldade em encontrar roupas que lhe caibam ou que lhe façam sentir bonita interfere diretamente na relação social da protagonista, principalmente no que tange relações românticas ou sexuais com o gênero oposto. Frases como “não vista a blusa branca, engorda-te mais” ou “saias não te favorecem” são comuns no texto e destacam a influência que as limitações provocadas pela vestimenta tiveram na decisão da personagem em fazer uma cirurgia, fato que interferiu de forma negativa em sua qualidade de vida no que tange à saúde, mas lhe concedeu uma aceitação social não alcançada anteriormente.

Brandão (2004) em um dos seus ensaios que abordam o feminino na literatura, enfatizando a representação da mulher como ficção masculina, ou o contrário, sujeito de sua própria escrita, destaca que o texto é o lugar onde os objetos de desejo se corporificam na materialidade dos significantes e por isso não é fiel à realidade como muitas vezes o leitor crê. Portanto, a personagem feminina é um produto do sonho alheio e aí ela circula, produzida e construída no registro de quem escreve. Nesse sentido, em um contexto literário onde personagens femininas foram por muito tempo usadas como forma de reafirmação de estereótipos de gêneros torna-se possível perceber em volume considerável na literatura contemporânea produzida por mulheres, a abordagem de temas que se relacionam com cobranças estéticas e sociais que são imputadas ao gênero feminino. Nesse espaço a moda se

destaca pelo seu caráter opressor, mas também pela sua potencialidade de subversão das fronteiras simbólicas.

Percebemos assim que o romance *A Gorda* (2018) é uma obra literária extremamente relevante como modelo das formas como a moda pode se manifestar na literatura a partir de uma ação consciente da escritora, que denuncia e evidencia aspectos da gordofobia e desigualdade de gênero presentes na sociedade. Nesse sentido, sendo a moda considerada importante reveladora da identidade humana e dotada de ampla simbologia a depender do contexto em que se manifesta, no romance em questão recebeu o devido tratamento e se manifestou como importante suporte narrativo na construção ficcional de Isabela Figueiredo.

Referências:

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Passageiras da voz alheia. In BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004, p. 11 - 14.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento Feminista conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 213-230.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.

FIGUEIREDO, Isabela. *A gorda*. São Paulo: Todavia, 2018.

GODART, Frédéric. *Sociologia da Moda*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

JIMENEZ-JIMENEZ, Maria Luisa. PIONÓRIO, Luciana. Se não me cabe, não me serve: gordofobia na moda plus size. *dObras[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, n. 33, p. 170–189, 2021. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1437>. Acesso em: 13 fev. 2023.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.

SALOMON, Geanneti Tavares. Moda e literatura: reflexões sobre o estado da arte. *dObras[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 13, n. 28, p. 161-187, 2020. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1065>. Acesso em: 15 fev. 2023.



A NATUREZA FEMININA E PAPÉIS SOCIAIS DE GÊNERO NA OBRA *HERLAND - TERRA DAS MULHERES*

Júlia Cristina Valero SOUZA (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)¹

RESUMO: A submissão feminina ainda se faz presente nas sociedades contemporâneas, o que dificulta a consolidação da igualdade entre os sexos. A questão da natureza feminina – e como essa é diferente da masculina – e os papéis sociais de gênero, que colocam a mulher numa posição de inferioridade, foram temas extensamente discutidos tanto na filosofia quanto na literatura. Diversos estudiosos, filósofos e legisladores, em vários momentos da história, utilizaram da “natureza feminina”, processos como o parto e a menstruação, e as supostas limitações físicas e intelectuais das mulheres como justificativa para excluir metade da espécie humana da tomada de decisões, participação política, mercado de trabalho e educação de qualidade. Diante disso, o presente trabalho tem como objetivo apresentar a questão dos papéis de gênero e da suposta inferioridade natural feminina, e como estas são utilizadas para explicar e justificar a marginalização e sujeição do sexo feminino em sociedade. Para o desenvolvimento de tal análise, elege-se, como objeto de estudo, a obra *Herland – Terra das Mulheres*, de Charlotte Perkins Gilman, que nos apresenta uma sociedade utópica composta somente por mulheres, e explicita como tais mulheres se desenvolveriam e participariam de uma sociedade que não as excluísse ou as ligasse à inferioridade apenas em razão de seu sexo.

Palavras-chaves: Charlotte Perkins Gilman; Papéis de gênero; Literatura; Sujeição feminina; Feminismo.

ABSTRACT: Female submission is still present in contemporary societies, which makes it difficult to consolidate gender equality. The issue of female nature – and how it is different from male nature – and the social gender roles, which place women in a position of inferiority, were extensively discussed themes both in philosophy and in literature. Several scholars, philosophers and legislators, at various times in history, used “female nature”, biological processes such as childbirth and menstruation, and the supposed physical and intellectual limitations of women as a justification for excluding half of the human species

¹ Mestranda em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente desenvolve o projeto intitulado “Revisitando *Herland*: a natureza feminina e papéis sociais de gênero segundo Charlotte Perkins Gilman”. E-mail: juliavalero20@gmail.com

from decision-making, political participation, the job market and quality education. In view of this, the present work aims to present the question of gender roles and the supposed natural female inferiority, and how these are used to explain and justify the marginalization and subjection of the female sex in society. For the development of such an analysis, the book *Herland*, by Charlotte Perkins Gilman, is chosen as an object of study, which presents us with a utopian society composed only of women, and explains how such women would develop and participate in a society that did not exclude them or link them to inferiority just because of their sex.

Keywords: Charlotte Perkins Gilman; Gender roles; Literature; Female subjection; Feminism.

A natureza feminina

Em *História das mulheres e as representações do feminino*, Losandro Tedeschi (2008) alerta que muito do que é discutido na obra acerca do feminino e das diversas representações das mulheres ao longo da história se baseia na noção de natural, e que este conceito, comumente, foi aceito como algo referente àquilo que faz parte da essência humana, sendo necessário e universal e independente da ação ou intenção dos indivíduos. A naturalização de certos comportamentos humanos, por consequência, acaba por tornar corrente a ideia de que determinadas ações, papéis sociais, ideias e valores são parte da natureza feminina, o que acaba por encerrar as mulheres numa posição subordinada na hierarquia social.

Tal ideia de naturalização e de comportamentos naturais dos sexos ignora que as ações humanas e os valores de uma sociedade são resultados da cultura e do contexto histórico e geográfico de uma população. Como demonstra Tedeschi,

A cultura é sempre uma construção social e constituída pelo conjunto de práticas e valores que podem ser passados por várias gerações e é perpassada pelas variações que dependem da temporalidade e dos grupos sociais que a produzem. (TEDESCHI, 2008, p. 19).

Assim, a posição inferior da mulher na sociedade, como demonstra o autor, surge de ideias difundidas e passadas entre gerações, tornando-se, por consequência, base da cultura ocidental. Ideias estas que são baseadas na biologia, como ocorre na Idade Antiga, sendo adotadas então pelo cristianismo na Idade Média como maneira de justificar a noção de Pecado Original, resultando numa modernidade que tenta escapar dos paradigmas estabelecidos durante os séculos anteriores, mas que acaba por excluir metade da humanidade dos direitos políticos.

A natureza feminina, a maternidade, a feminilidade e outros conceitos ligados ao sexo feminino já são coisas discutidas pelo discurso filosófico, religioso e médico há séculos. John Stuart Mill (2017), em 1869, traz este questionamento em seu ensaio *A Sujeição das Mulheres* ao alegar que não podemos definir qual é a natureza feminina e nem chegar a uma conclusão sobre de que maneira os comportamentos e valores das mulheres são resultado de sua natureza ou de coerções sociais, uma vez que elas, em sociedade, vivem sempre em relação com o sexo masculino. Por meio do sistema patriarcal, estabelecem-se os comportamentos, ideias e valores de ambos os sexos. Desta maneira, a suposta inferioridade intelectual, incapacidade de ocupação de cargos públicos e exigência de comportamento casto e submisso, por parte das mulheres, seriam apenas os resultados de um sistema social que estabelece uma hierarquia em que um dos sexos está sempre em posição inferior. Assim, Mill alega que só obteríamos uma resposta satisfatória sobre a natureza dos sexos se existisse uma sociedade em que as mulheres não vivessem em relação aos homens (e vice-versa) ou pelo menos que vivessem em uma organização social que não as inferioriza em razão de seu sexo.

A discussão acerca da natureza como justificativa para excluir o sexo feminino da esfera pública e da participação política está presente também em Condorcet (*apud* GASPAR, 2009), quando este afirma que “não é a natureza, mas a educação, a existência social que causa tal diferença.” (p. 96). Desta maneira, a obra *Herland*, de Charlotte Perkins Gilman, pode nos oferecer uma visão especulativa de como se comportariam as mulheres e como se organizaria a sociedade em uma utopia exclusivamente feminina. Ou seja, como se demonstraria a natureza feminina em uma sociedade em que as mulheres não estivessem sujeitas a uma educação deficitária e às exigências e caprichos do sexo masculino?

Terra das Mulheres – natureza, papéis sociais e hierarquia

A narrativa de *Herland* se inicia de maneira bem simples: o relato do narrador, Vandyck Jennings, apresenta, por meio de um estudo quase antropológico, um misterioso país que é habitado somente por mulheres. É através de uma expedição científica – formada por Van, o narrador, e seus amigos Jeff e Terry – que os personagens são informados de uma sociedade perigosa onde vivem apenas mulheres. Por meio da comunicação quebrada e limitada por barreiras da língua, o país é descrito da seguinte maneira:

Nenhum deles o tinha visto. Diziam que era perigoso, mortal, para qualquer homem ir até lá. Mas havia histórias de muito tempo antes, quando um desbravador valente o encontrava: um grande país, com casas amplas e muitas pessoas – todas mulheres. Ninguém mais tinha ido? Sim, muitos, porém nunca voltaram. Não era um lugar para homens – disso pareciam certos. (GILMAN, 2018, p. 11).

Van, Jeff e Terry, como os personagens principais da obra, apresentam então três tipos diferentes de estereótipos masculinos. Enquanto Van se encontra numa posição mais moderada em suas ideias sobre os sexos – tentando, com uma linguagem quase científica, ser sempre imparcial –, Jeff se demonstra como um romântico, com ideias de que o sexo feminino é frágil e que precisa de constante proteção, e Terry é descrito como o indivíduo com visões mais extremas sobre as mulheres, as utilizando para benefício próprio (como sexual) e ignorando todas aquelas que não lhe são atraentes. Os homens estão presentes na expedição por motivos variados: Terry era o que possuía o dinheiro que possibilitava a viagem, assim como era dono de diversos carros e barcos, sendo também, segundo Van, um dos melhores aviadores do país. Jeff tinha interesse em biologia e botânica, e atuava como médico. Van, por sua própria admissão, estava presente na expedição somente por conta da influência de Terry, mas também se descreve como formado em sociologia – o que influencia em seu relato sobre a Terra das Mulheres. Assim, se inicia a expedição:

Nós três tivemos a chance de nos juntar a uma grande expedição científica. Eles precisavam de um médico, o que deu a Jeff uma desculpa para abandonar a clínica que havia acabado de abrir; precisavam da experiência de Terry, de seus veículos e de seu dinheiro; de minha parte, entrei graças à sua influência. A expedição subiria pelas enormes margens e entre os milhares de afluentes de um importante rio, onde mapas seriam traçados, dialetos selvagens seriam estudados e todo tipo de flora e fauna desconhecidas era esperado. (GILMAN, 2018, p. 10).

Antes mesmo de chegarem ao país habitado somente por mulheres, os três já demonstram dúvidas – ou até mesmo recusam, como é o caso de Terry – de que exista alguma sociedade que não tenha a presença de homens. Em especial, segundo eles, uma sociedade civilizada. Por conta das noções e do imaginário coletivo acerca do sexo feminino e de suas atribuições, não é difícil imaginar como, para três homens, uma sociedade exclusivamente feminina possa não apenas funcionar, mas ser civilizada e não ter, de absoluto, nenhuma influência masculina. E é por meio desta obra que Gilman se propõe a demonstrar como uma utopia feminina aconteceria, e quais seriam então os papéis exercidos pelas mulheres.

Não tinham medo de nós. Três milhões de mulheres altamente inteligentes – ou dois milhões, contando apenas as adultas – não precisavam temer três jovens. Pensávamos nelas como ‘mulheres’ e, portanto, julgávamos que eram assustadiças; mas fazia dois mil anos que não havia o que temer, e certamente mais de mil que o medo fora esquecido. (GILMAN, 2018, p. 100).

É o que Van diz sobre as mulheres na Terra das Mulheres ao entrar em contato com estas e se tornar ciente dos planos delas de domesticá-los e treiná-los ao adentrarem em seu país. Com a mentalidade das sociedades ocidentais, em que há uma clara hierarquia social e divisão sexual do trabalho, tanto o narrador quanto seus dois amigos acreditam que, por serem homens e, portanto, com maior força física e superioridade inerente, sua presença causaria o medo naquelas mulheres. Porém, o mesmo não acontece. Por conta da história do país e da prolongada ausência do sexo masculino naquele lugar, as mulheres se mostram curiosas e animadas para compartilhar conhecimento.

É, porém, através desta observação do narrador que podemos perceber dois pontos principais. O primeiro ponto é a definição do que é ser mulher, coisa que, para Van, não se encaixa para os indivíduos daquela sociedade; o segundo ponto é como se desenvolveria uma tradição sexual e hierarquia social em uma sociedade em que, há mais de dois mil anos, era exclusivamente feminina. As consequências destes pontos podem parecer claras: sem a sujeição do sexo feminino pelo masculino, e sem noções que as encerram na esfera privada, a definição do que as tornaria mulheres – em especial para as personagens masculinas – mudaria. E assim, sem uma tradição que as subordinasse e as definisse como mulheres baseando-se em seus processos biológicos, a sociedade da Terra das Mulheres, segundo Gilman, seria construída em igualdade.

Com isso, e com a provocação anteriormente feita por Mill, podemos nos questionar como se verificaria a natureza feminina – argumento utilizado desde a Antiguidade – e como esta influenciaria na definição do que é feminino, na educação, nas ocupações e na divisão entre esfera privada e pública em uma sociedade em que uma parte dos indivíduos não fosse subjugada em razão de seu sexo. A mudança na definição de mulher por consequência da ausência do sexo masculino se apresenta então como um dos principais pontos de conflito entre os personagens principais e as mulheres da denominada Terra das Mulheres.

Como demonstra Tedeschi (2008), discutido anteriormente, a definição do que faz um indivíduo uma mulher, em especial nas sociedades ocidentais, vai depender diretamente da cultura e das representações dos sexos como participantes sociais, resultando então na

hierarquia social que utiliza, entre outras coisas, a natureza. Por meio disso podemos também verificar as atribuições específicas de ambos os sexos. Ao feminino foram estabelecidos certos comportamentos e qualidades, visando sempre a modéstia e passividade. Em relação à sua aparência, caracteriza-se por cabelos longos e roupas específicas, que as diferenciariam do sexo masculino.

Utilizando-se também dessas definições, Van, ao descrever suas observações, admite que as mulheres da Terra das Mulheres pouco têm de feminino, pelo menos tendo como fundamento o que é tido como feminino nas sociedades ocidentais. Todas participam da comunidade em posição de igualdade, não apresentando uma hierarquia social em que alguns indivíduos assumem a posição de dominadores. Suas roupas, diferentemente de como era visto no país de onde os três homens vieram, eram largas e sem adornos, feitas para a utilização no dia a dia de maneira a possibilitar a agricultura, cuidado com as crianças e vida em comunidade. Os cabelos eram curtos, característica que causa espanto e desgosto em Jeff:

– Se usassem o cabelo um pouco mais comprido, ficariam muito mais femininas – Jeff lamentava. De minha parte, gostava do cabelo delas, uma vez que me acostumei. Porque deveríamos admirar a coroa de cabelos feminina e não as longas tranças dos chineses é algo difícil de explicar, a não ser pelo fato de que estamos convencidos de que o cabelo comprido ‘pertence’ à mulher – ainda que o ‘cabelo’ do cavalo esteja presente em ambos os sexos, e em leões, búfalos e outras criaturas apenas nos machos. A princípio, contudo, também senti falta do cabelo longo. (GILMAN, 2018, p. 41).

A reflexão de Van, que vai encontrar muitos reflexos no decorrer da obra, já demonstra algo: as características tidas como essencialmente femininas nada mais são do que convenções, sendo muitas vezes resultados de constrangimentos e coerções sociais. Desta maneira, até mesmo o espaço doméstico, visto como espaço da mulher na família, é estabelecido como tal somente de acordo com a tradição e os costumes, que, como demonstra Tedeschi (2008), são resultados de discursos médicos e filosóficos que se estenderam desde a Antiguidade e foram posteriormente adotados pela religião. Por meio da natureza feminina, ancorando-se principalmente na capacidade de gestação e em processos como o parto e a menstruação, a mulher foi definida como o indivíduo que, inserido no ambiente doméstico, seria o responsável pelo cuidado da casa e da família, pela limpeza e pelo preparo de alimentos:

O discurso filosófico, preocupando-se com a origem dos homens e da diferença sexual, construiu uma teoria sobre o corpo feminino delimitando às mulheres o espaço reprodutivo. A idéia de que o masculino era o responsável pela geração produziu uma

'verdade' que estabeleceu a inferioridade da mulher como algo inato. A mulher então passa a ser descrita a partir de sua constituição biológica. (TEDESCHI, 2008, p. 52).

Assim, uma das categorias constitutivas do que se entende por mulher, em especial nas sociedades influenciadas pela moral judaico-cristã, é a maternidade. Seja por conta da capacidade biológica do corpo, seja apenas pelo controle do sexo feminino e sua reprodução, a maternidade e a habilidade de gerar filhos é, em grande parte das sociedades – em especial em séculos anteriores –, uma maneira de encerrar as mulheres no ambiente doméstico, proibindo ou ao menos dificultando o acesso destas ao espaço público e à participação ativa na sociedade.

As mulheres da Terra das Mulheres, por sua vez, não se mantêm somente no espaço doméstico, cuidando da casa e proporcionando alimentos e limpeza. Indo de encontro com o que as sociedades ocidentais determinam como papel social feminino, elas quebram as regras impostas pelo costume e pela opinião de massa, inserindo-se como participantes ativas da comunidade, o que é percebido pelos personagens masculinos como um abandono de suas atribuições naturais. Uma das observações feitas por Terry, por exemplo, vem do fato de que as ocupações que elas exercem não são vistas como femininas, ou que pelo menos desviam de sua “natureza” como mulheres: “– Quando as vejo tricotar – Terry disse –, quase chego a considerá-las femininas.” (GILMAN, 2018, p. 41)

Ainda assim, embora a sociedade na Terra das Mulheres não sofra com as atribuições arbitrárias para os sexos e, por consequência, as mulheres não sejam colocadas em uma posição inferior na comunidade, a maternidade ainda é vista como uma das principais características daqueles indivíduos. A vida, para elas, é inteiramente voltada para a criação e educação das futuras gerações, embora não da mesma forma como ocorre no ocidente. Por mais que a maternidade ainda seja uma característica essencial daqueles indivíduos na Terra das Mulheres, este processo é visto de forma diferente pelo narrador, que por consequência as diferencia das mulheres em sociedades ocidentais. Como alega Van,

Aquelas mulheres, cuja distinção essencial da maternidade era nota dominante de toda cultura, eram marcadamente deficientes no que chamamos de 'feminilidade'. O que me levou rapidamente à conclusão de que os 'charmes femininos' de que tanto gostamos não são nem um pouco femininos, mas mero reflexo da masculinidade – desenvolvidos para nos agradar porque elas tinham de nos agradar, nada essenciais para o desenvolvimento de propósitos maiores. (GILMAN, 2018, p. 70).

De maneira diversa de como ocorre nas sociedades do ocidente, na Terra das Mulheres, a maternidade não é responsável por enclausurá-las na esfera privada. Todas as mulheres são capazes de gerarem filhas – por meio de partenogênese –, mas esta criança não é uma posse de determinada mãe ou família, pertencendo, de certa maneira, a todas as mulheres da comunidade. Indo na direção contrária do que, historicamente, se tem como papel social da mulher na maternidade, ser mãe na Terra das Mulheres é uma tarefa coletiva, em que todas ali se ocupam com a criação e educação das meninas. As mulheres, mesmo depois de serem mães, ainda participam ativamente de sua comunidade, tomando decisões e contribuindo para o crescimento e desenvolvimento de sua sociedade, sem se verem completamente absorvidas pelo cuidado, criação, alimentação, limpeza e educação dos filhos. A maternidade feita em sociedade, como praticada naquele país, causa estranheza, especialmente em Terry, que as distancia do que ele entende por feminilidade: “[...] Nunca vi um bando tão pouco feminino. Uma criança não me parece o bastante para desenvolver em alguém o que considero maternidade.” (GILMAN, 2018, p. 84). Assim, Van descreve a maternidade no país:

Elas eram mães, e não no nosso sentido de fecundidade involuntária, forçadas a superpovoar a terra, qualquer terra, e então assistir aos filhos sofrer, pecar e morrer, lutando uns contra os outros; elas eram mães no sentido de fazedoras conscientes de gente. O amor materno nelas não era bruto, um ‘instinto’, um sentimento muito pessoal; era mais como uma religião. Incluía o sentimento sem limites de irmandade e a ampla unidade no serviço, que para nós era difícil de entender. Era nacional, racional e humano. Nem sei como explicar. (GILMAN, 2018, p. 79-80)

Aquilo que Van denomina como criação consciente de gente, por parte daquelas mulheres, é uma das tarefas levadas com maior seriedade no país. Como demonstra Somel, uma das mulheres que apresentam a cultura do lugar para os homens,

[...] Quase todas as mulheres valorizam a maternidade acima de tudo. Cada garota a trata com carinho e familiaridade, como uma alegria inigualável, uma honra, a coisa mais preciosa, pessoal e íntima do mundo. Desse modo, a educação de uma criança se tornou para nós uma cultura estudada com tanta profundidade, praticada com tanta sutileza e habilidade, que, quanto mais amamos nossas filhas, menos dispostas estamos a confiar esse processo a mãos inaptas, mesmo que sejam as nossas. (GILMAN, 2018, p. 94).

Assim, a educação, parte importante daquela sociedade e recebida pelas meninas desde que são bebês, é igual para todos os indivíduos, e foca na atividade prática de aprender. Os jogos didáticos moldam as experiências das meninas e seu conhecimento, e a educação está

intimamente ligada com a literatura, o teatro, a dança e a música. A educação recebida nunca tem um “fim” e é a partir de seus interesses individuais que cada menina busca exercer uma ocupação específica para o desenvolvimento conjunto da sociedade:

Tinham encarado os problemas de educação e os resolvido, de modo que suas filhas cresciam com tanta naturalidade quanto as árvores; aprendiam por meio de todos os sentidos; ensinadas consciente e inconscientemente, sem nunca saber que estavam sendo educadas. De fato, elas não usavam a palavra como nós. Sua ideia de educação era o treinamento especial que tinham, quando já eram maiores, com especialistas. Então as mentes jovens e ávidas debruçavam-se sobre os temas preferidos, aprendendo seu ofício com uma facilidade, uma amplitude e uma devoção que nunca deixavam de me surpreender. Mas as bebês e as meninas nunca sentiam a pressão do ‘desenvolvimento forçado’ da mente chamado ‘educação’. (GILMAN, 2018, p. 108).

Por conta da educação especializada e pelo fato de que todas ali podem contribuir igualmente para o desenvolvimento social, não há, naquele país, uma ocupação que seja negada a uma parte da população. É por meio da discussão sobre as ocupações e atividades profissionais que, no decorrer da obra, vemos várias noções dos personagens masculinos acerca da possibilidade de um país, cuja característica marcante é a ausência total do sexo masculino, ser uma sociedade evoluída e civilizada. No que se refere ao encerramento da mulher no âmbito doméstico, podemos perceber como a exclusão, pelo menos para a maioria das mulheres ocidentais, de empregos e outros trabalhos na esfera pública – permitindo que estes sejam exercidos apenas pelos homens – também está interligada com a visão de que as mulheres não são capazes de desenvolver uma sociedade da mesma maneira que o sexo masculino.

A inclusão das mulheres nas mais diversas ocupações, coisa que não necessariamente era verdade nas sociedades ocidentais da época, é um dos pontos de discórdia entre as personagens. Como muitas outras coisas descritas na obra, Van alega que “O que nos deixava ainda mais à deriva em nossa abordagem era a falta de qualquer tradição sexual. Não havia nenhum padrão aceito para o que era ‘masculino’ e o que era ‘feminino’.” (GILMAN, 2018, p. 104). Assim, a possibilidade de exercer ocupações fora do ambiente doméstico é algo que existe para todas aquelas mulheres. Ao explicar as diferenças entre aquela sociedade as do ocidente, Van admite:

Explicamos tão bem quanto podíamos. Falamos em ‘deveres sociais’, sabendo que não interpretavam as palavras da mesma maneira que nós; falamos de hospitalidade, entretenimento, inúmeros ‘interesses’, o tempo todo cientes de que, para aquelas mulheres de mente afiada, que consideravam tudo na coletividade, as limitações da vida pessoal eram inconcebíveis. (GILMAN, 2018, p. 110).

A concepção de deveres sociais, da maneira como está se apresenta nas sociedades ocidentais, é ali inexistente. Como demonstra Van,

Temos dois ciclos de vida: o do homem e o da mulher. O do homem envolve crescimento, luta, conquista, o estabelecimento de uma família e tanto sucesso em termos de ganhos ou ambição quanto possível. O da mulher envolve crescer, encontrar um marido, cumprir as atividades da vida familiar e os deveres 'sociais' ou de caridade que sua posição permite. (GILMAN, 2018, p. 115).

Dessa maneira, apenas os homens podem entrar na esfera pública e exercer seus direitos como indivíduos que participam ativamente da sociedade. A eles estão disponíveis todos os seus direitos, todas as ocupações que desejam e a garantia de sua subsistência através de empregos remunerados. Enquanto isso, o trabalho doméstico, que encerra as mulheres na esfera privada, é não remunerado e ignorado pois é visto como parte de sua natureza. Os deveres sociais, que requerem um comportamento casto, solícito e submisso, não existem entre aquelas mulheres do país. Com a ausência do sexo masculino, também não existe a tradição matrimonial e o sentimento de atração sexual. O objetivo de vida daquelas mulheres, desde que eram crianças, não era encontrar um marido, como descreve Van. Para elas, a maternidade era vista como a principal contribuição para a vida nacional, e as atividades da vida familiar eram realizadas como uma atividade em comum.

As concepções excludentes e limitantes acerca do sexo feminino, compartilhadas não somente pelos personagens masculinos da obra, mas também pela massa em geral, têm origem – como discutido por John Stuart Mill e Losandro Tedeschi, e demonstrado por Gilman –, principalmente na religião, tradição e costumes, que conferem às mulheres uma posição social inferior. Porém, nem mesmo Van consegue manter a mesma visão do sexo feminino até o final da expedição, alegando que muito do que percebia como natural das mulheres nada mais era do que uma convenção social. Ele admite:

Estávamos certos das limitações inevitáveis, das falhas e dos vícios de um grupo de mulheres. Tínhamos esperado que cedessem ao que chamamos de ' vaidade feminina', 'afetações' e 'fru-frus', e descobrimos que haviam desenvolvido uma vestimenta ainda mais perfeita que a chinesa, muito bonita quando o desejavam, sempre útil, de bom gosto e cheia de dignidade. Tínhamos esperado uma monotonia submissa e entediante, mas encontramos uma inventividade social corajosa e muito à frente da nossa, e um desenvolvimento científico e mecânico similar ao nosso. Tínhamos esperado mesquinhez, mas encontramos uma consciência social que fazia parecer que os outros países eram crianças birrentas e tolas. Tínhamos esperado inveja, mas encontramos

uma ampla afeição entre irmãs, uma justiça sem paralelo. Tínhamos esperado histeria, mas encontramos um padrão de saúde e vigor, e temperamentos tranquilos, de modo que o conceito de profanação, por exemplo, foi impossível de explicar, por mais que tenhamos tentado. (GILMAN, 2018, p. 92).

Gilman, ao demonstrar que a Terra das Mulheres não se prende às tradições milenares, religiões limitantes e opiniões de massa, demonstra que tais são as coisas que se apresentam como empecilho para o desenvolvimento e participação de metade da humanidade. A autora explora as problemáticas acerca dos estereótipos femininos e dos papéis sociais de gênero – e como estes foram justificados utilizando a noção de natureza feminina. Por meio de sua obra, discutem-se questões acerca da exploração do sexo feminino, que busca controlar e manter as mulheres numa posição inferior; verifica-se a exemplificação do paternalismo, que vê mulheres como seres frágeis e inocentes; questiona-se a expectativa que as mulheres sirvam apenas aos prazeres masculinos, e desafia-se o isolamento do sexo feminino de acordo com a noção de domesticidade e maternidade, entre outras discussões relacionadas. Como ela demonstra nesta obra, as mulheres daquele país não apenas não se encaixam nestas expectativas, como também demonstram que o espaço público, a educação igualitária e o progresso não devem ser mantidos fora de seu alcance.

Considerações finais

A discussão filosófica, religiosa e médica acerca do lugar do feminino em sociedade se baseou, por muitos séculos, na suposta natureza humana. Ancorando-se em processos biológicos como o parto, a menstruação e a gestação, o corpo feminino foi colocado em uma posição de inferioridade e, por consequência, as mulheres viram-se subordinadas, sem a possibilidade de uma educação igualitária, direitos de participação na esfera pública ou até mesmo de ocupação remunerada fora do ambiente doméstico. O que tais ideias mantidas pelos costumes, tradições e opiniões de massa demonstram é que o lugar do feminino sempre foi definido por aqueles que estavam no poder.

Indo de encontro com as noções mantidas em séculos anteriores e em sua época, no início do século XX, Charlotte Perkins Gilman propõe uma sociedade em que o sexo feminino não apenas não fosse subjugado em razão de seu sexo, mas também que participasse ativamente da sociedade e decisões políticas, ocupasse cargos fora da esfera doméstica, recebesse educação

igualitária e não tivesse seu comportamento controlado e podado por regras sociais arbitrárias. Como forma de resposta à provocação de Mill acerca da natureza feminina, Gilman demonstra como esta se verificaria em uma sociedade exclusivamente feminina. Ou seja, de que maneira seria organizada a sociedade, como as mulheres se comportariam e se surgiria uma hierarquia social em que certos indivíduos estivessem em posição inferior.

A obra conclui algo de maneira clara: não existe uma natureza feminina – e nem uma natureza masculina. O que define os comportamentos dos homens e das mulheres em sociedade são as atribuições sociais que impõem que um dos sexos esteja em posição de subordinação. O que existe são constrangimentos que ditam uma educação deficitária para metade da população; que exigem modéstia, abnegação e cuidado às mulheres sem exigir o mesmo dos homens; que impõem a domesticidade e maternidade como formas de controle do corpo feminino; e que alegam que o sexo feminino não é capaz de caminhar em direção ao progresso.

Referências

GASPAR, Adília Maia. **A Representação das Mulheres no Discurso dos Filósofos** – Hume, Rousseau, Kant e Condorcet. Rio de Janeiro: Uapê, 2009.

GILMAN, Charlotte Perkins. **Herland – A Terra das Mulheres**. São Paulo: Via Leitura, 2018.

MILL, John Stuart. **A Sujeição das Mulheres**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **História das Mulheres e as Representações do Feminino**. Campinas: Editora Curt Nimuendajú, 2008.



A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO DE MARIA MOURA A DONZELA - GUERREIRA MODERNA DE RACHEL DE QUEIROZ

Patrícia Dantas ARAÚJO (UFCG)
Tássia Tavares de OLIVEIRA (UFCG)

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar o romance Memorial de Maria Moura, Rachel de Queiroz, sob o prisma do tema donzela-guerreira e as questões de gênero que permeiam a obra. Para o desenvolvimento dos objetivos acerca de donzela-guerreira enfocamos os trabalhos de Walnice Nogueira Galvão (1998) e Valdeci Batista de Melo Oliveira (2005). Para fundamentar a nossa pesquisa sobre questões de gênero utilizamos os trabalhos de Judith Butler (2018) e Guacira Lopes (2001). Considerando que a abordagem desta pesquisa é sobre o último romance da autora cearense, o estudo enfatiza como Rachel de Queiroz construiu uma donzela-guerreira diferente de todas já vistas até então em nossa literatura. Contrapondo Diadorim em Grande Sertão Veredas ou Hua Mulan no poema bélico chinês, Moura não se traveste de homem para esconder sua condição de mulher, ela o faz para inspirar respeito e liderança em seu grupo de jagunços. A partir da temática donzela-guerreira o nosso trabalho demonstra como as questões de gênero pontuadas por Butler e outras autoras aparecem no romance através da performatividade do gênero masculino que Maria Moura produz ao usar roupas de homem, trejeitos e discursos masculinos. Pontuamos como Moura emprega características masculinas em sua trajetória de líder de homens armados para buscar um equilíbrio em sua vida de guerreira, ao performar o masculino ela consegue a estabilidade necessária para navegar em um mundo feito por e para homens.

Palavras-chaves: Donzela-guerreira. Questões de Gênero. Performatividade. Memorial de Maria Moura.

ABSTRACT: This work aims to analyze the novel Memorial de Maria Moura, Rachel de Queiroz, under the prism of the warrior maiden theme and the gender issues that permeate the work. For the development of the objectives concerning the warrior maiden, we focused on the works of Walnice Nogueira Galvão (1998) and Valdeci Batista de Melo Oliveira (2005). To support our research on gender issues, we used the works of Judith Butler, 2018 and Guacira Lopes, 2001. Considering that the approach of this research is about the last novel by the author from Ceará, the study emphasizes how Rachel de Queiroz built a different warrior-maiden from any seen so far in our literature. Contrasting Diadorim in Grande Sertão Veredas or Hua Mulan in the war poem Chinese, Moura does not disguise herself as a man to hide her

status as a woman, she does to inspire respect and leadership in her group of jagunços. From the warrior maiden theme, our work shows how gender issues pointed by Butler and other authors appear in the novel through performativity of the masculine gender that Maria Moura produces when wearing men's clothes, masculine mannerisms and speeches. We point out how Moura uses masculine characteristics in her trajectory as a leader of armed men to seek balance in her life as a warrior, by performing the masculine she achieves the necessary stability to navigate in a world made by and for men.

Keywords: Warrior Maiden. Gender Issues. Performativity. Memorial of Maria Moura.

INTRODUÇÃO

O romance Memorial de Maria Moura, de Rachel de Queiroz, 1992, não é dividido em capítulos, mas em vozes narrativas; são cinco os narradores: Maria Moura, Beato Romano, Marialva, Tonho e Irineu. Ao longo da narrativa, as outras vozes perdem importância e força, e deixam de ser narradores, ficando apenas as vozes de Maria Moura, Beato Romano e Marialva.

No início do livro encontramos a personagem central já estabelecida como a temida Maria Moura, cheia de armas, seus cabras e a sua casa forte encravada no coração do sertão. Quem vai ao seu encontro e desencadeia a trama, o personagem responsável por dar início à narrativa é o Beato Romano. Ele vai até ela em busca de refúgio e abrigo, munido apenas do segredo de confissão que Maria fez ao Beato, quando este ainda era um padre e não um assassino refugiado, acusado falsamente de triplo assassinato, "*o padre das três mortes*" como ele ficou conhecido: sua amante Dona Bela, o bebê no ventre de Bela e o verdadeiro assassino, Anacleto.

Nesse momento surge a figura de Maria Moura, e segundo Oliveira (2005) somos apresentados a personificação da donzela-guerreira que assume seu papel quando um evento traumático acontece e ela se vê obrigada a assumir o lugar do pai ou irmão, e para isso oculta a sua identidade feminina não condizente com o ambiente do campo de batalha. É da seguinte maneira que somos apresentados a Maria Moura:

E então apareceu a Dona. Calçava botas de cano curto, trajava calças de homem, camisa de xadrez de manga arregaçada. O cabelo era aparado curto, junto ao ombro. Alta e esguia, podia parecer um rapaz, visto de mais longe. A cara fina seria mais bonita não fosse o ar antipático, a boca sem sorriso. Fiz um esforço para descobrir naquela criatura nova a jovem penitente zangada, de tantos anos atrás. (QUEIROZ, 2008, p. 10).

Como podemos perceber Maria "esconde" a sua feminilidade, a sua condição de mulher debaixo de roupas masculinas. Ao longo do livro ela fala ao leitor dessa necessidade de se ocultar aos olhos vistos de sua tropa para assim ser respeitada por eles, entendida como igual, entendida

como homem.

O primeiro contato que tive com essa obra foi na biblioteca da minha escola pública quando tinha apenas 15 anos. Já naquela idade a força da personagem Maria Moura despertou em mim espanto e admiração. Fiquei a me perguntar como Rachel de Queiroz conseguiu criar uma personagem tão forte, tão destemida e ao mesmo tempo tão frágil diante de todas as suas necessidades de mulher? A adolescente em mim conseguiu dialogar com a personagem do livro, se identificar com ela. Hoje adulta e madura, revisito a obra para tentar responder às minhas inquietações de pesquisadora.

Abordamos as questões de gênero referentes a identidade da protagonista Maria Moura, analisamos como a personagem performa o gênero masculino através de roupas, armas e trejeitos, e sentimentos que para a época, sertão do século XIX, eram considerados notadamente masculinos, como: altivez, forte apego às terras da sua família, praticar sexo sem culpa, Maria Moura escolhe seus parceiros de acordo com seus desejos ou metas a alcançar, o amor é a última das suas preocupações. Toda essa performatividade do gênero masculino ela desenvolve para conseguir desempenhar o papel de líder de seu bando.

Acerca performatividade, Judith Butler, em *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*, (2018, p.179) afirma:

Entretanto, se os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam. A distinção entre expressão e performatividade é crucial. Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória.

Para Butler, a biologia não define a identidade de gênero do indivíduo, todos nós performamos feminilidades e masculinidades em nossas vidas, algumas pessoas podem ter suas performances mais associadas a uma identidade de gênero pré-fixada como masculina ou feminina, e outras performam identidades mais fluídas, não necessariamente binárias. É dessa forma que a personagem Maria Moura performa gênero, ela se utiliza de atributos considerados

masculinos para exercer o poder que ela tanto almeja durante todo o romance. Isso funciona como uma denúncia à dominação masculina.

Ao mesmo tempo Maria Moura entra em um conflito interno, uma crise de identidade, pois ela não deseja performar o masculino, ela apenas o faz para ser aceita e respeitada pelo seu bando de homens. Durante a leitura do romance identificamos os seus dilemas: ela quer o poder, mas também quer o amor romântico para si.

MARIA MOURA: UMA DONZELA-GUERREIRA MODERNA

Sobre o tema donzela-guerreira Walnice Nogueira Galvão (1998), pioneira desse tema no Brasil, em seu livro *A Donzela-Guerreira. Um Estudo De Gênero*, uma das primeiras autoras a abordar academicamente a simbologia da personagem donzela-guerreira retratada em várias obras da literatura nacional e internacional. Sobre o perfil e os traços que definem a caracterização desse tema, Galvão a designa da seguinte maneira:

Filha única ou mais velha, raramente a mais nova de pai sem filhos homens, sem concurso de mãe, corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica de fraquezas femininas - faceirice, esquivança, medo -, aperta os seios e as ancas, trata os ferimentos em segredo, assim como se banha escondida. Costuma ser descoberta quando ferida, o corpo é desvendado; e guerreira, e morre. (GALVÃO, 1981, p. 89).

Maria Moura é uma donzela-guerreira diferente das outras, podemos considerá-la moderna. E essa afirmação de modernidade pouco tem a ver com o ano da publicação do romance, 1992, o que a torna moderna são os pontos que a divergem das outras personagens.

Mas, o que a distingue de Mulan? De Diadorim? De Luzia-Homem? Fazendo uma breve análise das outras três heroínas citadas, além do fato de se vestirem de homem para guerrear. As semelhanças com Moura terminam nesse ponto, é verdade que Luzia-Homem a exemplo da personagem de Queiroz também busca vingança pela morte dos seus pais, ela deseja encontrar os assassinos de seus pais e fazer justiça. Mas, é precisamente nesse ponto que a narrativa de Moura se afasta das outras donzelas-guerreiras, no começo do romance ela premedita e manda executar duas mortes, dois homens são mortos por outros homens sob a orientação dessa donzela que até o momento desses homicídios ainda não tinha assumido o manto de guerreira.

O que difere Moura das suas pares é a sua bússola interna, a sua jornada do herói ou nesse caso, da heroína. Enquanto as outras donzelas se guiam por sentimentos mais nobres,

Mulan: salvar a vida do pai idoso, Diadorim: vivenciar o seu amor proibido com Riobaldo, Luzia-Homem: fazer justiça as mortes de seus pais, em comum essas três mulheres compartilham sentimentos e jornadas honrosas, dignas, com os quais a maioria dos leitores podem se identificar e torcer por suas protagonistas.

Mas, o caso de Maria Moura não é o mesmo de suas contrapartes, Moura uma personagem extremamente carismática e inteligente, traz o leitor para o seu lado, o leitor consegue compreender por que ela mata, contudo compreender não é o mesmo que aceitar. E a todo momento durante o romance, fica a dúvida no ar: será que ela precisava mesmo matar Liberato, Jardimino e Cirino? Ou antes ela comete essas mortes para assegurar o seu direito de posse de terras, ouros, armas e homens armados.

A personagem torna-se uma donzela-guerreira moderna ao transcender as suas semelhantes, a partir do momento em que ela não faz dos sentimentos considerados nobres, honrosos o guia da sua jornada a exemplo das outras guerreiras, o que a move são sentimentos considerados masculinos, Moura performa além das roupas, também as intenções dos homens da época. E quais eram essas intenções? O que a move são sentimentos considerados menos altruístas: possuir uma grande extensão de terras, ser donos de propriedades, ouro, armas e poder político.

Desterrada do Limoeiro e de sua herança materna, a única forma que ela encontra para alcançar os seus objetivos, atingir as suas metas nada heroicas, é recorrer ao banditismo liderando os seus cabras em assaltos pelo sertão afora. Em um dos seus primeiros roubos, eles pilham uma família inteira de fazendeiros que vinham a cavalo pela estrada:

Eu ralhei com a velha: — Cale a boca! Ninguém vai matar ninguém. Passe pra cá os trancelins do pescoço e as memórias de ouro dos seus dedos. Já! E como a velha nem entendesse, já calada, mas apavorada, eu me curvei sobre ela e arranquei com a minha mão os cordões grossos, de ouro, que lhe davam voltas e voltas pela garganta. Custou, mas saiu, arranhando um pouco o pescoço da dona. Depois arranquei os anéis, que eram quatro, e um pente de tartaruga, bordado de ouro, que ela tinha encravado no cocó. (QUEIROZ, 2008, p. 213)

No trecho acima vimos a donzela-guerreira da literatura racheliana utilizar de força bruta não para salvar outra pessoa ou para ajudar altruisticamente como a maioria das donzelas-guerreiras em romances agem, Moura utiliza a força, a violência apenas em proveito próprio. Essas novas atitudes despertam em seu íntimo reflexões acerca do poder:

É bom ter força. Quando eu descobri o medo nos olhos da velha, senti que tinha força.

E foi bom. Podia ter matado, ferido, maltratado — ela não ia reagir, estava tremendo de medo. E quando eu não fiz nada porque não queria, isso também foi bom, sinal de que eu comandava a minha força. Eu só fazia o que queria. E a velha me olhou até espantada, quando deixei que ela ficasse em paz, encolhida entre os panos, no chão. (QUEIROZ, 2008, p. 216).

Esse é um dos vários momentos de virada na construção da personalidade dessa donzela-guerreira moderna, o assassinato de sua mãe, e o posterior homicídio de seu padrasto a seu mando foram outros pontos de virada também, onde ela percebe que quem detém o poder, a força, o ouro é quem manda no sertão nordestino. Em que é preciso agir para conseguir o poder e talvez até mesmo ferir para alcançar suas metas.

Ou, quem sabe, a força dos ricos está mesmo é nas casas de alvenaria, nos cavalos de sela, na roupa de seda e veludo, o muito gado pastando nos campos sem fim — e os próprios campos sem fim? O ouro será o confeito dessas posses? Pois quem tem ouro tem tudo que o ouro compra, que o ouro vale. É. Eu tinha que ter o ouro para ter o poder. As terras, o luxo, a força para mandar nas pessoas. Quando o velho gordo caiu do cavalo e se encolhia no chão para esconder as moedas que João Rufo acabou tomando dele, eu pensei que sentia pena; mas, pra falar a verdade, não senti pena nenhuma. Tive mesmo vontade de me rir. (QUEIROZ, 2008, p.230).

O trecho acima se lido fora de contexto, não é possível distinguir se é uma heroína ou vilã que está falando, no coração de Moura não sobrou muita clemência pelos seus semelhantes, pelos menos não pelos semelhantes ricos, aos pobres, escravos, seus funcionários da *Casa Forte* e sua cabroeira, ela é capaz de demonstrar sentimentos, não chega a ser afeição o que ela dedica a essas pessoas, mas em contrapartida eles lhe tem afeto.

O verdadeiro afeto, quiçá amor, Moura guarda em seu coração para dois personagens futuros: Duarte e Cirino. Mais um ponto que a difere das outras guerreiras, ela desenvolve com esses dois homens um triângulo amoroso. A exemplo de alguns homens, Moura performa a infidelidade masculina, ela não chega a terminar o seu relacionamento com Duarte antes de começar um com Cirino. Como alguns homens que não tem responsabilidade afetiva com as parceiras, ela deixa que o relacionamento esfrie, termine por si só, se isentando do encargo de prestar contas dos seus sentimentos a Duarte.

São alguns pontos contundentes que tornam Maria Moura uma donzela-guerreira moderna: egocêntrica, fria, calculista, preocupada apenas com os seus sentimentos e em como atingir a sua meta de se tornar a maior senhora de terras, ouro e pólvora da região. Contudo, a personagem não pode ser descrita como uma vilã. Durante a obra fica evidente que ela tem escrúpulos, ela não passa por cima de toda e qualquer pessoa para atingir seus objetivos. Moura

evita fazer mal aos mais “fracos”, como ela chama as pessoas pobres e os escravos da região, evidenciando dessa forma que ela possui valores.

A mulher olhou para mim, espantada, atrapalhou-se ainda mais, parecia tudo confuso na cabeça dela: — O sinhô é mulher? Todo mundo riu, eu também. — É, eu sou mulher; sou uma moça. Ando vestida de homem porque dá mais jeito para montar a cavalo. Ela aí riu, ainda meio estonteada: — Veja só! Mas não querem se desmontar? (QUEIROZ, 2008, p. 287).

Esse foi o primeiro contato com Jove, mulher sem sobrenome, viúva que morava sozinha com seu filho, Pagão, nas terras *Serras dos Padres*, ao primeiro contato de Jove com Moura, a mulher toma um susto porque não esperava uma sinhazinha paramentada de jagunço, com todos os elementos: roupa de couro, faca, espingarda e montada a cavalo. Essa é outra diferença de Moura para as donzelas-guerreiras da literatura, ela se veste de homem para guerrear melhor, mas não sente necessidade ou mesmo medo de esconder o seu gênero feminino, ela sabe que sua cabroeira armada lhe dá a garantia que ela precisa em termos de arma e poder.

Chegando a tão sonhada *Serra dos Padres*, herança de seu avô e pai, ela se depara com a viúva Jove e seu filho:

Enquanto a Jove cozinhava o feijão e escaldava a carne seca, eu me sentei em separado com João Rufo, para decidir o que nós íamos fazer. Eu não podia negar o alívio que sentia. Esperava encontrar gente armada, a raça dos posseiros em pé de guerra e afinal estava ali só a triste Jove, viúva, desvalida, com o pobrezinho do Pagão, que, só de olhar pra ele, dava um aperto no coração. (QUEIROZ, 2008, p. 293).

Nesse ato podemos ver como ela não é implacável, ela sente piedade dessa família de desvalidos que ocupam as suas terras de herança, em nenhum momento passa pela cabeça da personagem utilizar a força bruta para expulsar essa família de suas terras, ou matá-los. Ela decide se tornar amiga deles, e fazê-los integrantes de seu grupo tão atípico, constituindo assim com essa família de posseiros e a cabroeira, não podemos dizer que seja uma família, mas algo parecido com um núcleo familiar.

A personagem Maria Moura carrega dentro de si a força da heroína. Ela abre o seu próprio caminho durante todo o romance, não necessitando de um par sentimental para levar os seus planos até o seu objetivo final. Para alcançar seus propósitos ela conta com a ajuda de seu bando de jagunços armados e de seus cabras.

MARIA MOURA (DES)FAZENDO GÊNERO

O romance *Memorial de Maria Moura* carrega em seu âmago vários enfoques, um dos seus principais: a construção da donzela-guerreira em sua personagem central, Maria Moura, às questões de gênero também são parte importante da obra e da personalidade de Moura, como a protagonista vai construindo sua identidade ao mesmo tempo que vai demolindo e ressignificando o que é ser mulher em pleno sertão do século XIX. A teoria feminista veio complementar e fortalecer o campo dos estudos de gênero. Através de trabalhos de autoras como Simone de Beauvoir, 1949; Joan Scott, 1986; Gayatri Spivak, 2010; Donna Haraway, 1995, 2004; Judith Butler, 1993, 2003; Gloria Anzaldúa, 1987; Oyewumi_Oyeronke, 1998, e muitas outras; também na crítica literária feminista como Elaine Showalter, Elodia Xavier, Constância Lima Duarte, etc.

Sobre gênero, Guacira Lopes Louro, em seu trabalho *Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária Para A Educação*, 2001, citando Butler, uma das pioneiras em questões de gênero, afirma que as sociedades constroem o caráter discursivo da sexualidade dos indivíduos, constroem normas que regulam e materializam o sexo dos sujeitos, mas Butler também pontua que “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta”, é nesse momento que entra em cena a ideia nova de performatividade.

O sujeito vai representar, performar o gênero com o qual se identifica, sem necessariamente incluir nesse escopo o seu interesse sexual. Portanto, a exemplo de Maria Moura, uma mulher pode se vestir de homem, adotar seus trejeitos, falas e ideias, e a exemplo de Moura com tudo isso, ainda se sentir atraída pelo sexo oposto, pois gênero e sexualidade são esferas distintas que caminham lado a lado, e muitas vezes se cruzam, gerando identidades sexuais e de gênero fluídas. Ancorada nos trabalhos de Butler, Lopes, Xavier e outras teóricas, podemos dizer que a identidade de gênero de Maria Moura não se restringe às expectativas sociais restritivas entre o masculino e o feminino, como indivíduo, conscientemente ela tensiona diferentes masculinidades e mulheridades de acordo com o momento propício em sua vida, exercendo uma identidade muito mais fluida, embora ainda utilize a performance de gênero como estratégia de validação social.

Maria Moura performa o masculino para liderar o seu bando de homens, como durante os assaltos que ela liderava, escondia a sua condição de mulher, o seu gênero para não causar

alarde na região sobre uma mulher líder de cangaceiros e dessa forma chamar a atenção de seus primos que ainda a caçavam. Com o tempo a tática de se vestir de homem deixa de ser um ardil para despistar seus algozes e se torna uma parte de sua identidade, uma maneira de apagar sua feminilidade e assim ser respeitada por seu bando.

Na segunda parte do romance, após colocar fogo em sua casa, e fugir deixando seus primos atônitos, ela começa a fazer assaltos na região.

Cada um com a sua faca —até eu, que nunca tinha pegado em arma branca. Trouxe comigo a faca do barbudo da estrada. Aquela operação tinha que ser a ferro frio, que não erra pontaria nem mente como arma de fogo; e, além disso, faz mais medo aos assaltados... (p.178-179).

Tudo o que Moura faz, usar roupas masculinas, armas, falas e trejeitos de homem, tudo isso é um teatro que ela encena para si e para os outros para esconder o seu eu, seus desejos e anseios que ela guarda fundo dentro de si. A performatividade de que nos fala Butler, serve a Moura para transitar em segurança em um mundo feito por e para homens, para jogar esse jogo de poder, para ser a líder entre *eles*, ela precisa aparentar ser um *deles*. E para jogar esse jogo e sair vencedora, ela precisa tomar à força esse poder, dessa forma ela se vale do que tem à mão: roubar dos mais ricos, poupando os mais pobres, aqui vemos um leve paralelo com o Virgulino Ferreira da Silva, Lampião, 1898-1938, famoso cangaceiro cearense, para as autoridades: um bandido, para a população: um justiceiro. Isso fica bastante claro, quando em certa passagem ela afirma:

“Quero que ninguém diga alto o nome de Maria Moura sem guardar respeito. E que ninguém fale com Maria Moura — seja fazendeiro, doutor ou padre, sem ser de chapéu na mão” (pág.120).

Outra questão que permeia toda a obra, além das questões de gênero, e podemos dizer que essa é uma inquietação que acompanha Maria Moura desde a morte de sua mãe, desde o momento em que ela deixa de ser uma jovem para se tornar uma mulher ao ser aliciada por seu padrasto Liberato para um relacionamento quase incestuoso, essa questão é: como conciliar o amor de um homem com a sua vida de cangaceira? Com a sua vida de líder de um bando de homens perigosos? Ela mesma uma mulher perigosa, pois faz do assalto e do assassinato o seu ganha pão. Esses questionamentos, essas angústias aparecem em vários trechos, como o seguinte:

Eu sonhava com um homem — não sei que homem eu queria, mas sabia que tinha que

ser um homem. Algum dia. Ah, isso tudo é imaginação de mulher. Tenho que deixar para mais tarde esses pensamentos. E, além do mais, onde é que eu posso encontrar este homem? Afinal, não sou nem a Princesa Magalona, que o rei seu pai mandava chamar os homens do mundo inteiro para escolher o noivo dela. Nem pai tenho. No que toca à minha vida — minha vida particular — só me resta ser eu mesma o meu pai e a minha mãe. E quem sabe o meu marido. (pág. 280-281).

A essas questões que a afligem, Moura responde intimamente afirmando que ela terá que ser a um só tempo: seu pai, sua mãe e seu homem, independente como sempre, não espera que ninguém velha lhe estender a mão ou venha salvar a princesa Mangalona.

Chegamos a um ponto do romance que Moura começa a se realizar profissionalmente, todos os seus projetos de assalto, graças a sua inteligência e liderança, obtém sucesso, ela também encontra a *Serra dos Padres*, o sonho de seu pai, uma herança paterna, começa a erguer nesse local a sua *Casa Forte*, uma mistura de casa de fazenda com quartel general onde ela guarda suas armas. Mas, é justamente nesse ponto da obra, após obter sucesso profissional, que Maria Moura passa a se fazer questionamentos que muitas mulheres modernas também se fazem: *como vou conseguir um companheiro afetivo a minha altura? Será que meu parceiro não vai se incomodar porque eu ganho mais dinheiro que ele?*

Sobre essas inquietações acerca de como a vida profissional pode impactar a vida pessoal/afetiva das mulheres, uma matéria do site inglês BBC, publicada em abril de 2022, afirma:

Estudos demonstraram que os homens que ganham menos que suas parceiras são mais propensos a traí-las — os pesquisadores supõem que esta seja uma forma de restaurar a identidade de gênero masculina. E a insatisfação conjugal é maior entre os casais em que a mulher é a principal provedora e passa mais tempo com as tarefas domésticas.

Sobre masculinidade frágil de que nos fala o texto acima, ela aparece no romance através das reiteradas traições de Cirino, filho de fazendeiro poderoso (o Seu Tibúrcio), jovem com 25 anos, de riso torto — Diz o povo que é sinal de falsidade — fugido e precisando de pouso. Cirino entra na casa de Maria Moura pela mão do pai, que paga pela segurança do filho — nesse aspecto percebemos que a Casa de Maria Moura se transforma em refúgio para as pessoas procuradas pela lei. Ele será a maior paixão de Moura dentro da obra, sabendo que não tem o mesmo poder bélico e econômico de sua amada, Cirino se vinga dela a traindo inúmeras vezes com prostitutas em bordéis da região. Ela não se importa com essas traições, pois a exemplo de muitas mulheres, ela acredita que o seu amado lhe devota o amor, e às outras apenas o corpo e desejos sexuais.

Não que a personagem não seja ela mesma um mulher forte, segura de sua sexualidade, ao longo da trama ela se envolve sexualmente e afetivamente com quatro homens diferentes, subvertendo portanto a ideia que a sociedade nordestina do século XIX tinha à época sobre as mulheres, que deveriam ser belas, recatas e do lar, Moura quebra todos esses padrões, demonstrando que tinha seus desejos e sabia como saciá-los:

Um homem me governando, me dizendo — faça isso, faça aquilo, qual! Considerando também dele tudo que era meu, nem em sonho — ou pior, nem em pesadelo. E me usando na cama toda vez que lhe desse na veneta. Ah, isso também não. Duarte entendeu logo que, comigo, tinha primeiro que tomar chegada, vir de mansinho, se sujeitando ao meu querer. ...O fato é que, comigo, quando se tratasse de homem, tinha que ser sempre eu quem dava o sinal. (QUEIROZ.p. 406-407).

São questões que inquietam Maria Moura e muitas mulheres contemporâneas. Mas, ao longo da obra, a personagem vai encontrar mais dois parceiros sexuais e afetivos, o primeiro é o seu primo e filho “bastardo” de seu tio Alexandre, o mulato, Duarte, e o segundo é o rapaz rico, filho de fazendeiro, Cirino. O relacionamento com Duarte é tranquilo, afetivo e sexual:

Já na véspera, à noite, quando veio para as despedidas, eu tinha sentido Duarte diferente. Mais carinhoso, mais macio e também mais atrevido, exigindo aos sussurros certas liberdades que nunca tinha tomado antes. E de certo modo parecia triste, o que achei natural, em vista da separação. Me beijava demorado — ele que não era muito de beijo. Me acarinhava o corpo todo: logo na entrada do quarto quis que eu deixasse a candeia acesa, coisa que a gente não fazia nunca. “Quero te olhar bem, Sinhazinha.” Mas nessa noite de adeus ele não tinha pressa, se demorava em “cada pedacinho de você, pra me lembrar em caminho” (QUEIROZ, p. 443).

Moura chama o seu relacionamento com Duarte de “*amizade*”, evidenciando dessa forma que não o considerava um parceiro afetivo e sexual digno de levar a sério. Duarte possui muitas qualidades: inteligente, honesto, trabalhador, bonito, mas não é considerado como o homem ideal por Moura, devido a cor de sua pele e a sua condição de filho ilegítimo. Em contrapartida, Cirino oferece a personagem tudo o que ela ainda não havia encontrado em uma relação: paixão, arrebatamento, orgasmos, ciúmes e desconfianças dentro de um relacionamento. Ao contrário de sua ligação com Duarte, que começou de forma consensual e calma, com Cirino tudo aconteceu através de uma trapaça do personagem, ele simulou uma doença para atraí-la até o seu quarto:

E de repente Cirino se sentou na cama, nu da cintura para cima; segurou o braço

estendido, me puxou com força, me derrubou no colchão. E num pulo, como se fosse um gato, saltou por cima de mim, prendeu minhas pernas entre os joelhos. Com o peso do corpo me esmagava o peito, os seios. E apertando a boca na minha, me mordida. Afinal, com um gesto rápido da mão, me levantou a camisola e me forçou — como se me desse uma facada. E logo depois senti que eu estava gemendo, baixinho, no compasso dele. E não era gemido de dor, muito menos de raiva. Nem sei dizer o que era. (QUEIROZ, p. 448).

Sobre a violência sexual que Moura sofreu no trecho acima, travestida de sexo, Euridíce Figueiredo em seu livro, *Por Uma Crítica Feminista*, 2020, afirma

As emoções corporais (vergonha, humilhação, timidez) ou as paixões e os sentimento (admiração, respeito), são muitas as maneiras pelas quais as mulheres se submetem ao juízo dominante mesmo quando estão em conflito interno, elas estabelecem uma cumplicidade implícita e inconsciente com as censuras às estruturas sociais. Não se trata de atribuir às mulheres a responsabilidade/culpa pela submissão, mas a violência física e simbólica aprisiona mulheres em relações amorosas abusivas que muitas vezes redundam em feminicídio. (FIGUEIREDO, p. 19).

A personagem apesar de uma líder de um bando de homens armados, temida em toda a região, submete-se ao que Figueiredo chama de juízo dominante do sexo masculino, e essa primeira violência física de que nos fala a autora em uma relação amorosa pode culminar com a morte da mulher. Moura não se apercebe do perigo que Cirino oferece ao seu reinado e desenvolve com ele uma relação conflituosa, onde o prazer sexual que ele lhe oferece, eclipsa o pensamento sempre racional e direto da personagem. Avançando na obra, a morte de um dos dois amantes se torna iminente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Memorial de Maria Moura* de Rachel de Queiroz pode ser lido de várias formas, talvez resida justamente nesse local, nesse ponto diversificado de várias leituras, o segredo da escrita excelente, da boa escritora que encanta seus leitores.

Em nosso trabalho optamos por ler, por focar a presente obra sob as perspectivas da performatividade de gênero ligada às questões de gênero em literatura com foco na jornada da heroína donzela-guerreira. Para compor esse trabalho analisamos brevemente as donzelas-guerreiras mais célebres de nossa literatura nacional: Diadorim em *Grande Sertão Veredas*, Luzia-Homem do livro homônimo, e Dona Guidinha do Poço. Mas antes da análise dessas heroínas, estudamos talvez o mito mais antigo dessas guerreiras: o poema bélico chinês datado do século

VI, intitulada *A Balada de Hua Mulan*, ao lermos esses trabalhos, observamos que tanto no antigo poema chinês quanto nas obras brasileiras, o mote da donzela-guerreira, o seu cerne se concentra na sua performatividade do gênero masculino.

Ao aprofundarmos nossas leituras de uma das maiores expoentes da performatividade de gênero, a americana, Judith Butler, demonstramos que a performatividade no caso da personagem Maria Moura não está ligada apenas aos pontos mais notáveis das donzelas-guerreiras dos quais nos fala Walnice Nogueira Galvão: cortar o cabelo, esconder o seu sexo debaixo de roupas masculinas, de preferência roupas de guerreiro, adotar falas e trejeitos masculinos.

Moura vai além das suas pares guerreiras, ela se torna a espécime moderna do mito da donzela-guerreira, ao transcender as outras, ao não precisar esconder o seu gênero feminino para sobreviver em um mundo eminentemente masculino, ao contrário, ela faz da performatividade do gênero masculino a sua força, a sua arma para se impor em um mundo feito para e por homens. Através de sua inteligência e astúcia, características geralmente imputadas às mulheres na literatura, interessante notar como performatividade de gênero também ocorre na literatura, quando seus autores classificam estes ou aqueles atributos, qualidades, defeitos, etc como originalmente masculinos ou femininos.

A personagem de Rachel de Queiroz quebra esses padrões tanto literários quanto sociais ao demonstrar que o sujeito não é o seu sexo biológico, não são suas roupas de jagunço, sua faca na cintura, sua espingarda de lado, seu corte de cabelo curto que dizem aos outros que ela é homem ou mulher, ela manipula esses signos visuais para obter para si o que ela realmente deseja desde o começo da obra: o poder econômico e social.

O que ela anseia ao quebrar esses paradigmas atrelados aos gêneros, é obter para si a mobilidade social e política negada às mulheres do sertão do século passado, e até os dias atuais, ainda duramente pelejada pelas mulheres modernas.

Moura percebe desde a época de sinhazinha do Limoeiro que o que garante a liberdade aos homens de ir e vir, casar com quem quiser, amar quem quiser, é o ouro, o dinheiro, as terras. Com isso em mente, após empreender vários assaltos no sertão, ela começa a obter esse poder. A certo ponto da obra, através da sua persona de donzela-guerreira, ela conquista para si todos os objetivos que havia traçado desde a saída tempestuosa de suas terras debaixo de balas e fogo. Contudo, outras inquietações surgem em seu espírito, e ela começa a se questionar se haveria

para alguém como ela que performa o masculino em toda a sua vida, que faz do banditismo o seu ganha pão diário, um parceiro a sua altura.

Interrogações válidas que a personagem se faz e que durante a nossa análise de *Memorial de Maria Moura* percebemos como a autora, Rachel de Queiroz, introduz problemáticas acerca da mulher do sertão do século passado, mas que também dialogam com as mulheres contemporâneas.

O nosso trabalho concluiu que a personagem Maria Moura utiliza a performatividade do gênero masculino, através da persona que ela constrói deliberadamente para si, donzela-guerreira, para se mover com livre-arbítrio em um mundo eminentemente machista, para isso ela usa ferramentas nada convencionais: armas de fogo, assaltos, ameaça, a certa altura do romance, alguns leitores podem se questionar se ela é verdadeiramente uma heroína ou uma vilã, por usar tais ferramentas.

São questionamentos válidos, e como a maioria das obras de ficção, não é possível cravar uma resposta única. Mas, o que conseguimos demonstrar com a análise do personagem Maria Moura sob as perspectivas de performatividade de gênero através do mito da donzela-guerreira, é que o gênero com o qual nascemos não é absoluto, as pessoas performam o feminino e o masculino simultaneamente durante toda a sua vida, para trabalhar, estudar, viver, se relacionar com seus parceiros afetivos e sexuais. Algumas podem se identificar mais com o seu sexo biológico, outras a exemplo de Maria Moura podem construir uma persona para a sua comunidade, um personagem que as ajudem a se mover com maior liberdade na sociedade em que vivem.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Lady Selma; LONGHI, Márcia. Para compreender gênero: uma ponte para relações igualitárias entre homens e mulheres. In: SCOTT, Parry; LEWIS, Liana; QUADROS, Marion Teódosio de. *Gênero, diversidade e desigualdades na Educação: interpretações e reflexões para a formação docente*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo Sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

ACIOLI, Socorro. *Rachel De Queiroz*. Rio de Janeiro: Ed. Demócrito Rocha

BEZERRA, Kátia da Costa. DUARTE, Constância Lima. DUARTE, Eduardo de Assis. *Gênero e Representação na Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, 2002

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1989.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por Uma Crítica Feminista*. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2020.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A Donzela-Guerreira. Um Estudo De Gênero*. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 1998.

GUIMARÃES, Letícia de Castro. *Relações de gênero e sexualidade Estudo sobre as relações de gênero e as contribuições da prática docente para a desmistificação de diferenças e preconceitos em relação ao sexo (sexismo) em sala de aula*.

KLIMCZAK, Natalia. The Ballad of Hua Mulan: The Legendary Warrior Woman Who Brought Hope to China. Acessado em 2 de Julho de 2022. Disponível em: <https://www.ancient-origins.net/history-famous-people/ballad-hua-mulan-legendary-warrior-woman-who-brought-hope-china-005084?nopaging=1>

LATTANZIO, Felipe Figueiredo, RIBEIRO, Paulo de Carvalho. *Nascimento e Primeiros Desenvolvimentos do Conceito de Gênero*.

LOURO, Guacira Lopes. *Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária Para A Educação*, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*. RJ: Vozes, 1997

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. *Figurações da Donzela-Guerreira: Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

MARQUES, Ingrid Andrade. *Identidade E Erotismo Na Literatura Contemporânea De Autoria Feminina*. Palmas, setembro de 2021.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Edições Saraiva, 1952.

PERROT, Michelle. O Corpo. In: PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução: Angela M. S. Co rrea. São Paulo: Contexto, 2007.

QUEIROZ, Rachel de. *Memorial de Maria Moura*, Rio de Janeiro: Ed. MEDIA Fashion, 2008.

VILLALVA, Walnice Aparecida Matos. *Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro*, 2004.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. In: *Mulher e Realidade: mulher e*

educação, Porto Alegre: Vozes, v. 16, n. 2, jul./dez. 1990.

XAVIER, Elódia. A casa na ficção de Autoria Feminina. Florianópolis: Mulheres, 2012.



A POÉTICA DA RELAÇÃO EM *DESIRADA*, DE MARYSE CONDÉ

Maria Letícia Macêdo BEZERRA (USP)¹

RESUMO: Em *Desirada* (1997), Marie-Noëlle perfaz o caminho Antilhas-França-Estados Unidos em busca de respostas sobre suas origens, particularmente as de sua mãe e de seu pai. A circularidade do seu movimento lhe põe em contato com as gerações de mulheres de sua família num ritmo frenético de migrações que pressente uma cintilância de línguas, uma esfregação de culturas, uma variedade de personagens que entram e saem de cena, um vai e vem de relações que deixa rastros. Pensando, também, na realização de uma linguagem poética que emaranha a narrativa, essa pesquisa tem como objetivo estudar a presença de aspectos que perpassam seu projeto literário, como aqueles apresentados em *Poética da Relação* (1990), proposta por Édouard Glissant, na obra *Desirada*, escrita por Maryse Condé. São analisadas noções tais como: de relação, de opacidade, de rizoma, que permeiam as personagens e a narrativa da escritora devido às aberturas possibilitadas. O texto literário tem a ver, então, segundo Deleuze e Guattari, com cartografar. A menção a línguas diversas e regiões de devir também ilustram o que esses dois autores aduzem em *Mil Platôs* (1980). Seguindo o que seria a função (Glissant) de uma poeta, Marie-Noëlle escava nas ranhuras encontradas à procura de identidades estilhaçadas.

Palavras-chaves: relação, Édouard Glissant, Maryse Condé, *Desirada*.

ABSTRACT: In *Desirada* (1997), Marie-Noëlle follows the path Antilles-France-United States in search of answers about her origins, particularly those of her mother and father. The circularity of her movement puts her in contact with the generations of women in her family in a frenetic rhythm of migration that senses a flickering of languages, a rubbing of cultures, a variety of characters who enter and leave the scene, a coming and going of relationships that leave traces. Also thinking about the realization of a poetic language that entangles the narrative, this research aims to study the presence of aspects that permeate her literary project, such as those presented in *Poetics of Relation* (1990), proposed by Édouard Glissant, in the work *Desirada*, written by Maryse Condé. Notions are analyzed such as: relation, opacity, rhizome, which permeate the characters and the writer's narrative due to the openings made possible. The literary text has something to do, then, according to Deleuze and Guattari, with mapping. The mention of diverse

¹ Mestra em Estudos Literários e Culturais. Doutoranda do programa LETRA, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. E-mail para contato: marialeticiamlb@usp.br.

languages and regions of becoming also illustrate what these two authors add in *A Thousand Plateaus* (1980). Following what would be the function (Glissant) of a poet, Marie-Noëlle digs in the grooves found in search of shattered identities.

Keywords: relation, Édouard Glissant, Maryse Condé, *Desirada*.

Nascida em 1937, na cidade de Pointe-à-Pitre, na Guadalupe (Antilhas), região que foi colonizada pela França e em 1946 departamentalizada, estando atualmente sob estatuto de DOM-ROM, *département et région d'outre-mer*; Maryse Condé hoje reside em Gordes, na região da Provence, França. De um núcleo familiar burguês, sua mãe professora e seu pai fundador de um pequeno fundo cooperativo, ela concluiu seus estudos em Paris. De lá seguiu para a Costa do Marfim, dando continuidade a uma série de migrações que passariam ainda pela Guiné, por Senegal, por Gana, pela Inglaterra, pelos Estados Unidos. Essa movimentação na tríade Américas-Europa-África é uma constante no seu projeto literário. Aliás, migrações, buscas por respostas e questionamentos identitários são elementos que constituem suas tramas, estas que, em sua maioria, são protagonizadas por personagens femininas. Algo que demonstra uma extensão constitutiva e participativa de suas próprias buscas, inquisições e inquietações que se iniciam a partir de uma tomada de consciência política em Paris ao entrar em contato com as produções de outros autores das Antilhas Francesas e das diásporas negras, como Aimé Césaire e Frantz Fanon, para citar alguns. Um cenário político e cultural que desconhecia até então.

Desirada (1997) acompanha a jornada de Marie-Noëlle em busca dos eventos que possivelmente aconteceram (ou daqueles que não aconteceram) no passado da sua mãe e que poderiam explicar a falta de amor dela pela filha. Ausência que esconderia a presença de algum acontecimento grave ou que colocaria em dúvida a palavra da mãe, Reynalda. Para tal, ela perfaz o caminho Antilhas-França-Estados Unidos atrás das suas origens as quais ela julga estarem intrinsecamente ligadas à identidade do seu pai, que nunca foi revelada por Reynalda. Mas essa tentativa de reconstituição se revela um labirinto sem fio de Ariadne, pois os relatos que ela recolhe são conflituosos.

Édouard Glissant, nascido em 1928, em Sainte-Marie, na Martinica, também nas Antilhas, possui um vasto conjunto de obras (oito romances, quatorze ensaios, nove livros de poemas e uma peça de teatro). Há quatro volumes de poéticas: *Sol da consciência*, Poética I (1956); *A intenção poética*, Poética II (1969); *Poética da Relação*, Poética III (1990) e o *Tratado de todo-*

mundo, Poética IV (1997). Para esse artigo, focaremos na *Poética da Relação* (1990), no *Le discours Antillais* (1981) e na *Introdução a uma poética da relação* (2005).

Pensando nisso, esse artigo tem o intuito de estudar o diálogo com aspectos que perpassam as noções de Édouard Glissant, na obra *Desirada*, escrita por Maryse Condé; e como são apropriados de modo particular pela escritora através da presença de uma diversidade do feminino que se repete no seu projeto literário. Seguindo o que seria a função de um escritor – “*Le passé, notre passé subi, qui n’est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l’écrivain est d’explorer ce lancinement, de le ‘révéler’ de manière continue dans le présent et l’actuel*”² (GLISSANT, 1981, p. 226), Marie-Noëlle executa o trabalho de uma escavadora nas ranhuras de histórias à procura de suas identidades estilhaçadas.

Este artigo é fruto do curso de pós-graduação “As línguas, literaturas e culturas no prisma da Poética da Relação, de Édouard Glissant”, ministrado pela Profa. Dra. Véronique Marie Braun Dahlet em 2022, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Relação, versões e mulheres migrantes

Ranélise conhece Reynalda a partir da tentativa de suicídio da jovem em razão de uma gravidez não desejada, resultado de um estupro. É precisamente Ranélise quem a salva e a acolhe, personagem com desejo e pensamento diametralmente opostos ao de Reynalda, pois sempre teve o sonho de ser mãe e nunca pôde realizá-lo. Sua privação contrasta com o ato desesperado de Reynalda, atuando como uma das facetas da maternidade mostradas na história. Ranélise se demanda, desconhecendo a violência sexual sofrida por Reynalda: “*Vouloir mourir pour un ventre? Est-ce qu’elle ne savait pas que l’enfant, c’est la bénédiction du bon Dieu?*”³ (1997, p. 17). A relação entre elas se estende para além da compreensão. Ana Kiffer e Edimilson de Almeida Pereira comentam no prefácio de *Poética da Relação* que “a Relação é o conhecimento desse abismo, é o conhecimento mesmo dos rastros devastados, e é a abertura da imaginação, que mesmo através da incomunicabilidade, do silêncio e do aprisionamento traça o múltiplo da partilha de mundos unidos pela própria separação” (2021, p. 16-17).

² “O passado, por nós sofrido, que ainda não é história para nós, mesmo assim é aí (aqui) que nos atormenta. A tarefa do escritor é explorar esse tormento, revelá-lo de forma contínua no presente e na atualidade”.

³ “Querer morrer por uma barriga? Ela não sabia que a criança é uma bênção de Deus?”

Acredita-se, de início, que o BUMIDOM (Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer) tenha sido a ponte entre Reynalda e a França. Reynalda se muda para a França, deixando Marie-Noëlle sob os cuidados de Ranélise. Ao completar 10 anos de idade, a vida tranquila de Marie-Noëlle é interrompida ao receber uma carta de Reynalda intimando-a para reencontrá-la em Savigny-sur-Orge, seu atual local de residência. A figura da mãe biológica, que até então era uma sombra e lhe causava receio, precisa receber algum significado a partir de agora. Marie-Noëlle será arrancada da sua terra, Guadalupe, da sua relação com Ranélise, por quem foi criada, para iniciar, sem outra escolha, uma relação com “outra” mãe, que também é sua “primeira” mãe, em um outro lugar, na França, a colonizadora, a *métropole*. Glissant postula por onde devemos começar: “do exílio à errância, a medida comum é a raiz, que, neste caso, falha” (2021, p. 34).

Desesperada com o futuro que se desenha, Marie-Noëlle entra em colapso e Ranélise a leva para Port-Louis, em Grande Terre, na tentativa de curá-la. É a primeira mudança de espaço físico vivenciada por Marie-Noëlle: “*En un mot, elle reprenait un peu de forces, ragillardie presque malgré elle par l’ardeur de son pays*”⁴ (CONDÉ, 1997, p. 30). “Malgré elle”, ela é reanimada por seu país, com a natureza assumindo papel de personagem ativo para sua recuperação, semelhante também a uma mãe que nutre o infante. Durante o seu coma, ela descreve imagens de ciclones, outro fenômeno natural característico da região, responsável por transformar a paisagem. A lembrança de Marie-Noëlle dialoga com o imagético construído por Glissant das ilhas: “você toca com a seda do pensamento um emaranhado de vegetações, um grito de morro e de terra vermelha. Tumultos recém-nascidos da vertigem. Imóvel aguaceiro. Ecos cadentes” (2021, p. 241).

A identidade do pai de Marie-Noëlle começa a ser questionada antes da sua partida para a França: “*Son papa, c’était sans doute possible un homme à peau claire. Un mulâtre? Un saintois? Un mauvais chabin rouge comme un crabe cyrique? Peut-être même un Blanc?*”⁵ (CONDÉ, 1997, p. 34). Os traços físicos da personagem lhe inquietam pela denúncia da sua paternidade, um homem de pele clara. As evidências que a diferenciavam do seu entorno são intoleráveis e ela pressente que essa filiação está no cerne da relação conturbada com sua mãe. Desse pressentimento nasce uma investigação permanente, incansável, mediante à imaginação

⁴ “Em uma palavra, ela recuperou um pouco de força, animada quase contra sua vontade pelo ardor de seu país”.

⁵ “Seu pai provavelmente era um homem de pele clara. Um mulato? Um Saintois? Um chabin vermelho ruim como um caranguejo círico? Talvez até um branco?”

e à reflexão. Tentar sentir, porque nem sempre tudo aparece ao olho. Não se vê, não se oferece à vista. Uma espécie de ausência dessa figura masculina, não somente de pai, mas de companheiro, é recorrente ao longo das relações de Marie-Noëlle e das personagens femininas. Ao mesmo tempo em que são mencionados, eles participam mais como sombras, fantasmas, tendo em vista a participação “falha”, fragmentada e inconstante deles.

A situação em que Marie-Noëlle, Ranélise, Reynalda e as outras mulheres de *Desirada* se encontram dialoga intrinsecamente (de certa maneira herdada) com como se deu/dá o processo colonizatório: a usurpação e a violação da terra. Glissant comenta que “a terceira forma do abismo projeta paralelamente à massa de água a imagem inversa de tudo o que foi abandonado, que, por gerações, só será reencontrado nas savanas azuis da lembrança ou do imaginário, cada vez mais desgastado” (2021, p. 31). Vale destacar e diferenciar a noção de nomadismo em flecha – invasivo (colonização); do trânsito circular (não necessariamente no modo espacial; forma não intolerante do sedentarismo); que geram uma crioulização (encontro, contato de entidades heterogêneas): paradigma no pensamento de Glissant, pois ela pode florescer ou ser catástrofe.

Marie-Noëlle conhece e passa a conviver com a “nova” família que sua mãe formou em Savigny-sur-Orge: o filho Garvey e o parceiro Ludovic. Perguntado de onde ele era, Ludovic hesita e responde que “peregrinou” pelo Haiti, Estados Unidos, Canadá, Alemanha, África, Bélgica, Paris, Nova York, Koulikoro, Maputo. As migrações de Ludovic, que não consegue apontar para um ponto de partida com “clareza”, antes disso, diverge para as migrações do seu pai, marcam fisicamente sua pele, seu corpo, individualizando sua experiência ao mesmo tempo que pondo-o em relação circular com o outro. Pela imagem turva que esboça da sua “origem” é possível notar que não há uma. Como Glissant diz: “chega o tempo em que a Relação não se profetiza mais em uma série de trajetórias, itinerários que se sucedem ou se contradizem, mas, a partir dela-mesma e nela-mesma, se explode, à maneira de uma trama inscrita na totalidade suficiente do mundo” (2021, p. 54).

Outro ponto relevante a ser levantado é o fato de que Ludovic conversa com Reynalda em espanhol, língua da infância dele, “*comme si, à travers elle, il voulait retourner vers le temps où il n’avait pas connaissance des orages de la vie*” (CONDÉ, 1997, p. 39). Ainda que Marie-Noëlle permaneça falando em francês, ela vive em contato com outras línguas, que lhe atravessam, uma vez que a comunicação com sua mãe inevitavelmente passa pela comunicação em espanhol com

⁶ “como se, através dela, ele quisesse voltar ao tempo em que não sabia das tempestades da vida”.

Ludovic. Há uma esfregação de línguas. Ainda que no Real exista uma hierarquia entre línguas e Estados que decidem economicamente e culturalmente, a Relação vê todas as línguas como igualmente importantes, mesmo com pesos diferentes. Tudo é solidário e interdependente. Reynalda e Ludovic entram num fluxo das línguas: “*je te parle dans ma langue, et c’est dans mon langage que je te comprends*”⁷ (GLISSANT, 1981, p. 555). Disponibilidade das línguas a partir do momento em que uma língua, as instituições que a conservam, permitem que a criouliização (criação) aconteça “contra a imposição de uma língua, a propagação de uma linguagem”.

A Relação é uma porta aberta para a totalidade (quantidade realizada) das diferenças. O mundo funciona como um espaço. A errância vai fazer um contrapeso à raiz. Deixar ir com os fluxos, proporciona um olhar novo. Glissant comenta que o “estar-no-mundo não significa nada sem a totalidade quantificada de todos os tipos de estar-em-sociedade” (2021, p. 107). A narrativa de *Desirada* nos leva, por assim dizer, a entrever estes entrecortes na medida em que somos conduzidos/as a testemunhar suas rupturas e seu voto pela nebulosidade.

As cartas de Ranélise aqueciam (a solidão completa) o coração solitário de Marie-Noëlle, segundo ela, através dos aromas de um país perdido: “*ses colis de piments confits, confitures de chadèque, nougats-pistaches, sucres à cocotête-rose qui ramenaient dans les lambeaux de leur papier d’emballage toutes les odeurs du pays perdu*”⁸ (CONDÉ, 1997, p. 43). As imagens evocadas pelos cheiros e pelas comidas, que se juntam ao cenário personagem (“paisagens-acontecimentos”) da natureza, ajudam a produzir/construir um imaginário das Antilhas, imaginário que historicamente foi privado e extirpado de voz. Derrubar a ideia do Um centralizador e substituí-lo pela noção do Diverso. Entra a categoria do espaço. O arquipélago é uma quantidade realizada de todas as ilhas e ilustra o pensamento da Relação. Ela instaura o relativismo que se opõe ao absolutismo, ao Absoluto, a quem só tem Uma verdade, no que concerne as culturas. Glissant interliga o lugar com a história: “*La profondeur*” era “*avant tout le lieu de cheminements multipliés*”⁹ (1981, p. 230).

Guadalupe é o país “perdido” de Marie-Noëlle, nesse momento de modo saudosista, e posteriormente essa sensação de perda se torna uma realidade mais concreta, quando Marie-Noëlle cresce e durante seu retorno ao país, o lugar não lhe desperta mais a identificação e a

⁷ “Eu falo com você na minha língua, e é na minha linguagem que eu te entendo”.

⁸ “seus pacotes de pimentas cristalizadas, geléias de chadèque, torrões-pistaches, açúcares de cabeça de coco e rosas que traziam de volta em farrapos de papel de embrulho todos os cheiros do país perdido”.

⁹ “A profundidade era, antes de tudo, o lugar de caminhos multiplicados”.

figura maternal de outrora. Ela foi transplantada dessa terra e os laços, ainda que presentes e marcados em sua pele, sofreram uma dissipação.

Reynalda conta sua história à filha para tentar lhe dar respostas. No entanto, essa narrativa é apenas uma das muitas, hiper fragmentadas e desconexas, dos vários personagens sobre a vida de Reynalda. O dizer, o relatar, é o modo de questionar outros relatos que já fizeram. É preciso relatar. Nada é direto na aproximação do real: opacificando.

C'est à la Désirade que je suis née. Le gens de la Guadeloupe ont une mauvaise idée de la Désirade à cause des sacripants et des lépreux qu'on y envoyait dans le temps et aussi, parce que rien n'y pousse. Rien. Ni canne à sucre. Ni café. Ni coton. Ni igname. Ni patate douce. Mais pour moi, petite fille, c'était vraiment 'Désirada', l'île désirée surgie sur la mer devant les yeux des marins de Christophe Colombe après des jours et des jours. Je possédais tous ses recoins¹⁰. (CONDÉ, 1997, p. 62).

A pequena ilha, considerada um paraíso da infância de Reynalda, é conhecida por sua beleza, mas também malvista por ter sido, como ela destaca, um leprosário. Mais do que “possuir” a ilha, Reynalda narra de modo que ela se mescla e se confunde com esse espaço. O imagético da natureza, da comida, do aroma, é sempre retomado para falar sobre e estabelecer a ligação, a relação, entre lugar e sujeito, criando uma geopoética.

O ressentimento e ódio que Reynalda sente por sua mãe, Nina (Antonine Titane), decorre do caso extraconjugal que ela mantinha com o patrão, que podia ser escutada por ela. Aliás, ela escutava apenas Gian Carlo, e o silêncio da sua mãe enquanto desfrutava das relações enfurece a filha pois: *“ce silence faisait d'elle un objet passif, une bonne à tout faire¹¹”* (CONDÉ, 1997, p. 70). A casa era habitada pela esposa de Gian Carlo, Arcania, que provavelmente tinha conhecimento de tudo, mas vivia acamada, juntando-se ao conjunto das personagens femininas que vivem de traumas: *“elle passait la plus grande partie de la journée couchée sur son lit à lire de romans, écouter des disques, rêvasser, pleurer¹²”* (CONDÉ, 1997, p. 69); e por Fiorella, filha de Gian Carlo e Arcania, que nutre um forte vínculo de amizade com Reynalda. A união e confiança entre elas é marcada e originada pelo luto, trauma, isolamento delas (solitário/solidário):

¹⁰ “Foi em La Désirade que nasci. O povo de Guadalupe tem uma má ideia de La Désirade por causa dos canalhas e leprosos que foram enviados para lá no passado e também porque nada cresce lá. Nada. Nem cana-de-açúcar. Nem café. Nem algodão. Nem inhame. Nem batata doce. Mas para mim, quando menina, era realmente 'Désirada', a ilha desejada que apareceu no mar diante dos olhos dos marinheiros de Cristóvão Colombo depois de dias e dias. Eu possuía todos os seus cantos.

¹¹ “esse silêncio fazia dela um objeto passivo, uma empregada”.

¹² “ela passava a maior parte do dia deitada na cama lendo romances, ouvindo discos, sonhando acordada, chorando”.

“Fiorella était mélancolique, taciturne, les yeux en eau pour un oui pour un non. C’est qu’elle avait vu partir pour le cimetière, en rapide succession, ses trois petites soeurs, les compagnes bien-aimées de ses jeux¹³” (CONDÉ, 1997, p. 90). O outro motivo, e principal, do rompimento entre Reynalda e sua mãe, é Nina ter oferecido e obrigado a filha a ceder aos abusos sexuais de Gian Carlo.

Tempos depois da revelação de Reynalda, Marie-Noëlle tem seu primeiro encontro amoroso com o músico Stanley, que nunca lhe ofereceu a felicidade esperada e desejada, com quem se muda para Nice, mais um espaço e mais uma migração. E a culpa de não conseguir se encontrar no mundo recai, sob o ponto de vista dela, sobre o vínculo distante e fragilizado com sua mãe: *“C’était à cause de Reynalda si elle dérivait sans but dans l’existence. (...) elle se demandait pourquoi le bonheur est une île qu’elle n’aborderait jamais¹⁴”* (CONDÉ, 1997, p. 96). O abismo, os buracos em seu passado continuam a lhe atormentar e o sentimento de estar à deriva no oceano é em decorrência, em parte, disso. Ela se refere à felicidade como uma “ilha”, trazendo um pensamento arquipélago à cartografia de lugares para onde já migrou. Um pensamento que se desloca, rizomático, nômade. O pensamento errante não é negativo. A circularidade é em volume, caos; “a Relação é conhecimento em movimento do sendo, que arrisca o ser do mundo” (GLISSANT, 2021, p. 217).

Os Estados Unidos são mencionados pelo seu companheiro Stanley, que tem como sonho se mudar para lá, uma espécie de Sonho Americano. Marie-Noëlle retorna à Paris para se despedir de Reynalda, Ludovic e Garvey, antes de partir para Boston, em mais uma rotação de espaço no romance, e pergunta a Stanley: *“Et moi? Est-ce que je vais simplement troquer le désert de Nice pour le désert de Boston?¹⁵”* (CONDÉ, 1997, p. 95), pressentindo a presença/ausência que Stanley ocuparia gradualmente em sua vida e repetindo a noção de um “deserto” particular, de uma solidão intrínseca ao redor dela e nela mesma.

É nesse lugar aonde a personagem chega o mais próximo de se “encontrar”, mas vale destacar que isso nunca se realiza por completo. Destituída de “origens”, ela carrega heranças de um quebra-cabeça sem peças e se sente um sujeito de identidade à deriva. A situação de “desposuída” de tudo lhe rende um anonimato abraçado, mesmo por vezes de maneira

¹³ “Fiorella era melancólica, taciturna, os olhos lacrimejavam por um sim ou por um não. Era porque vira suas três irmãs partirem para o cemitério, em rápida sucessão, companheiras queridas de suas brincadeiras”.

¹⁴ “Era culpa de Reynalda estar vagando sem rumo pela existência. (...) ela se perguntava por que a felicidade é uma ilha da qual ela nunca se aproximaria”.

¹⁵ “E eu? Vou apenas trocar o deserto de Nice pelo deserto de Boston?”

relutante, por ela. Marie-Noëlle oferece um pensamento da errância, do tremor, do ensaio, de uma *créolisation*: estar ali e alhures, processo que nunca para. Diante das cristações identitárias, não se trata de se diluir em indistinção; é uma identidade “hífen” em um Lugar-comum (com hífen, lugar compartilhado) onde tudo nos une na diferença: “a possibilidade de que todos possam nela se achar, a todo momento, solidários e solitários” (GLISSANT, 2021, p. 161)

A história sempre foi escrita por sedentários e pessoas do Centro. A coletividade de processos que compõem o mosaico do caos-mundo - “o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as conviências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea” (GLISSANT, 2005, p. 98) - ocorrem aqui, num estilhaçamento de culturas (partilha consentida e não imposta). Dar com (GLISSANT, 2021): concreto da Relação, dar “legitimidade” mesmo se não for idêntico a mim. A legitimidade foi pensada como um sistema e não corresponde à maneira como as humanidades funcionam. A Relação não pode ser prevista. A Diversidade/diferença consentida é admitir e acolher as diferenças, e o Diverso garante dignidade para todos.

A tentativa de compor uma sinfonia do Novo Mundo e a questão migratória ressaltada por Stanley cadenciam as consequências do contato e da fricção entre culturas, mas nesse caso os traumas resultantes de um nomadismo em flecha, invasor e de uma missão dita “civilizatória”. Ao fazer menção às histórias submarinas de “Latinos, Chicanos, Balseros Cubains ou Haïtiens”, Stanley mostra a atualidade da colonização, ou seja, a colonialidade constitutiva da sociedade moderna. Ele relembra a barca aberta: abismo-matriz (tráfico negreiro); e o abismo insondável: mar, calabouço. Insondável devido a gravidade das atrocidades, repercussões infinitas: “os povos que frequentaram o abismo não se vangloriam de terem sido eleitos. (...) pois se essa experiência fez de você, vítima original flutuando nas profundezas do mar, uma exceção, ela passou a ser comum por fazer de nós, os descendentes, um povo entre outros” (GLISSANT, 2021, p. 32-33).

A resposta de Stanley a isso, ou uma via possível, é a sua esperança na “*beauté*” e “*créativité des migrations, porteuses de la culture de l’avenir*”¹⁶. A imaginação, a criação de Poéticas, reimaginar o mundo. As seguintes colocações de Glissant descrevem exatamente o projeto de Stanley: “a teoria do poema é rebelde ao dizer” (p. 54) e “O pensamento compõe música” (2021, p. 121), mas destaca-se que “Os bons sentimentos não têm nada a ver com isso,

¹⁶ “beleza e criatividade das migrações, portadoras da cultura do futuro”.

mas sim a exigência da totalidade, que toda opressão tenta reduzir e que toda resistência ajuda a multiplicar” (p. 234).

O espaço físico de Guadalupe reaparece quando a morte de Ranélise é anunciada e Marie-Noëlle retorna à La Pointe. A Guadalupe é evadida, mas continua ocupando espaço/lugar na narrativa. A região nunca é completamente contornada pelas personagens e pela trama, ela é inevitável, estando sempre presente nessa circularidade do romance. De uma espécie de “ponto de partida”, ela volta, reciclando esse “círculo” migratório. Como mencionado em outro momento mais acima, a Guadalupe, que antes era um refúgio na infância de Marie-Noëlle, se torna algo distante após sua transplantação para a França.

Aproveitando que está em Guadalupe, Marie-Noëlle decide investigar a história, o passado da sua mãe, para tentar concluir um capítulo em aberto da sua vida. A falta desse capítulo é descrita por ela como uma “obscuridade” permeada em seu futuro. Essa busca pela “verdade” da sua mãe vai se desenrolar em vários lugares de Guadalupe, não somente em La Pointe. Movida pela vontade de descobrir a identidade de seu pai, Marie-Noëlle viajará ao redor do arquipélago para traçar um caminho reverso, que ameaça nunca revelar a verdade sobre suas origens – “o pensamento do rizoma estaria no princípio do que eu chamo de poética da Relação, segundo a qual toda identidade se desdobra numa relação como Outro” (GLISSANT, 2021, p. 134). Em contrapartida, essa busca pela identidade do pai termina sendo secundária ao fato de reencontrar o seu país natal e recolher os testemunhos da avó e dos amigos de infância da mãe.

Marie-Noëlle enfim encontra pela primeira vez sua avó, Antonine Titane, voltando ao lugar que intitula o romance, Desirada. Ela conta seu testemunho e sua versão do que aconteceu com sua filha. Nina foi vítima de estupro na adolescência e deu à luz à Reynalda. Ela nega que forçou e incentivou as relações entre Gian Carlo Coppini e sua filha, referindo-se a ela como uma mentirosa.

O testemunho de Nina, um dos últimos trazidos no romance, é o grande contraponto à história de Reynalda. Mãe e filha com duas versões praticamente opostas, mas que paradoxalmente se assemelham através dos abusos, dos traumas, da solidão e dos infortúnios sofridos por elas. Há uma incompreensão entre a fala delas, ainda que falem a mesma língua. A neta se sente confusa diante de dois relatos tão descritivos, tão vivos, tão moventes: *“Une pareille histoire ne s’invente pas. Pareils détails ne s’imaginent pas. Et pourtant l’une des deux femmes lui mentait avec a plomb. Laquelle? Est-ce que c’était Reynalda? Est-ce que c’était Nina?”*

Elle ne saurait dire et ainsi, elle n'aurait jamais la réponse à sa question¹⁷. (CONDÉ, 1997, p. 209). Noëlle Carruggi diz sobre a fragmentação dos testemunhos: *“Les récits fragmentaires ne font que mettre en évidence la part d'opacité qui demeure intacte à la fin du roman¹⁸”* (2015, p. 12). É nessa dinâmica de troca/contato de personagens e colheita de testemunhos que se criou uma trama fragmentária, entrecortada e turva, uma verdade plural e opaca: “o aqui-ali é a trama, e ela não trama fronteiras. O direito à opacidade não estabeleceria o autismo, mas fundaria realmente a Relação, em liberdades” (GLISSANT, 2021, p. 220).

A personagem pressente que essa identidade se trata de uma identidade real/imaginada e que sua descoberta consiste em abraçar sua “monstruosidade”, como ela chama o abismo, que a torna única. O caminho para a felicidade com a qual ela idealizava baseada em completar/decifrar um jogo de quebra-cabeças é aceito como falho. Um caminho traçado para “além” ocupa o seu lugar.

Il (Ludovic) ne comprenait pas qu'en fin de compte, réelle ou imaginaire, cette identité-là avait fini par me plaire. D'une certaine manière, ma monstruosité me rend unique. Grâce à elle, je ne possède ni nationalité ni pays ni langue. Je peux rejeter ces tracasseries qui tracassent tellement les humains. Elle donne aussi une explication à ce qui entoure ma vie. Je comprends et j'accepte qu'autour de moi, il n'y ait jamais eu de place pour un certain bonheur. Mon chemin est tracé ailleurs¹⁹ (CONDÉ, 1997, p. 281).

Na troca de correspondências com sua amiga Anthea, Marie-Noëlle não consegue desabafar suas inquietações quanto “a nossa dispersão pelos quatro cantos do globo” e “o nosso sofrimento”, em referência às diásporas; restando-lhe confiar seus pequenos problemas próprios, o verdadeiro motivo de sua viagem à Europa, as circunstâncias de seu novo fracasso, sua depressão, o início de sua recuperação. Ela finaliza com uma conclusão que se abre ao dizer que deverá aprender a “inventar vidas”: *“Honteuse, je me tairai donc en attendant qu'à mon tour j'apprenne à inventer des vies²⁰”*. (CONDÉ, 1997, p. 281).

¹⁷ “Tal história não pode ser inventada. Tais detalhes não podem ser imaginados. E, no entanto, uma das duas mulheres estava mentindo para ela com chumbo. Qual? Foi Reinalda? Foi Nina? Ela não sabia dizer e então ela nunca teria a resposta para sua pergunta”.

¹⁸ “Os relatos fragmentários apenas destacam a parte da opacidade que permanece intacta no final do romance”.

¹⁹ “Ele não entendia que no final, real ou imaginária, essa identidade acabava me agradando. De certa forma, minha monstruosidade me torna única. Graças a ela, não tenho nacionalidade, nem país, nem idioma. Posso rejeitar esses aborrecimentos que tanto incomodam os humanos. Também dá uma explicação para o que envolve a minha vida. Entendo e aceito que ao meu redor nunca houve espaço para uma certa felicidade. Meu caminho é traçado em outro lugar”.

²⁰ “Envergonhada, portanto, ficarei calada enquanto espero minha vez de aprender a inventar vidas”.

Considerações finais

A proposta para esse artigo foi trazer uma reflexão sobre um dos romances de Maryse Condé, *Desirada* (1997), tomando em consideração algumas noções da(s) poética(s) do ensaísta Édouard Glissant. Cilas Kemedjo considera que “*Desirada est le roman qui permet le mieux de faire le point sur le passage d’une idéologie de la diaspora à une esthétique de la diáspora*”²¹ (2015, p. 148).

O errante, segundo Glissant, “recusa o édito universal e generalizante, que resumia o mundo em uma evidência transparente, reivindicando-lhe um suposto sentido e finalidade” e, por isso, “ele mergulha nas opacidades da parte do mundo que acessa” (2021, p. 44). É preciso entrar na matéria do mundo (imprevisibilidade). Há uma noção do “entre” – bipolaridade, identidade complexa, que postula um problema – reivindicação de traços próprios, mas subtração de todo o resto (singularidade absoluta).

Uma das particularidades de *Desirada* é projetar esse processo a partir de um “Diverso” de mulheres individualmente repletas de contradições. A tentativa de Ranélise é manter um fio condutor, um da extensão maternal, através da mulher diaspórica, que, apesar de também participar do movimento errático (no sentido de errância, Marie-Noëlle é a personificação disso), é por ela que esse trauma tem o impacto primeiro, fisicamente e simbolicamente, corpos como “terra de ninguém” e “moeda de troca”. Há o “protagonismo do sujeito afrodiaspórico na análise de sua própria experiência estética e cultural” destacado por Kiffer e Pereira nas obras de Glissant (2021, p. 9).

Referências

CARRUGGI, Noëlle (org.). **Maryse Condé: rébellion et transgressions**. Paris: Éditions KARTHALA, 2015.

CONDÉ, Maryse. **Desirada**. Chez Pocket, 1997.

_____. **La vie sans fards**. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da relação**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

²¹ “Desirada é o romance que melhor permite fazer um balanço da passagem de uma ideologia da diáspora para uma estética da diáspora”.

_____. **Le discours Antillais**. [S.l.]. Éditions Gallimard, 1997 [1981].

_____. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.



A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM CLARA NA OBRA *A CASA DOS ESPÍRITOS*, DE ISABEL ALLENDE

Danielle Gomes Aziz PEREIRA (UEMS)¹
Altamir BOTOSO (UEMS)²

RESUMO: A representação do feminino é um tema bastante abordado em trabalhos já que a literatura desempenha um papel de fala, no qual a mulher tem seu comportamento ditado, muitas vezes, por histórias bíblicas e quase sempre submisso ao que o gênero masculino determina. A obra *A casa dos espíritos* (1982) foi a primeira publicação de Allende e traz personagens femininas diferentes e complexas, e isso favorece a análise de suas representações. Através de um personagem feminino homodiegético, Alba, a saga da família Trueba é narrada a partir dos diários de Clara, avó de Alba. Discutiremos o papel da personagem Clara, personagem feminina mística, nascida em uma família rica e tradicional e que, mesmo assim, não ficou imune à violência e à dominação masculina. Allende evidencia não só o feminino, mas a sua perspectiva feminista perante os assuntos abordados, opondo-se ao sistema patriarcal e concebendo figuras femininas que lutam e buscam conquistar o seu espaço e a sua liberdade. O objetivo do estudo é ressaltar as configurações do feminino dentro dessa sociedade patriarcal por intermédio da protagonista da obra, selecionada como *corpus* deste estudo. O suporte teórico para a pesquisa será pautado em Navarro (1995), Vega Castro (2018), González (1987), Schwantes (2006), Pereira; Andrade (2021), Borges; Esteves, Scarabelot (2021), dentre outros.

Palavras-chaves: representação feminina, patriarcado, *A casa dos espíritos*, literatura de autoria feminina, Isabel Allende.

ABSTRACT: The representation of the feminine is a topic that is often discussed in works, since literature has a speaking role, in which the woman has her behavior dictated, many times, by biblical stories and almost always submissive to what the male gender determines. We will discuss the role of the character

¹ Discente do Curso de Letras/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Aluna de Iniciação Científica. E-mail: danigomes.vet@hotmail.com.

² Discente do Curso de Letras/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Aluna de Iniciação Científica. E-mail: danigomes.vet@hotmail.com.

Clara, from the book *The house of the spirits* (1982) by Isabel Allende. She is a mystical female character, born into a rich and traditional family and who, even so, was not immune to violence and male domination. Allende highlights not only the feminine, but her feminist perspective on the issues addressed, opposing the patriarchal system and conceiving female figures who fight and seek to conquer their space and freedom. The objective of the study is to highlight the configurations of the feminine within this patriarchal society through the protagonist of the book, selected as the corpus of this study. The theoretical support for the research will be based on Navarro (1995), Vega Castro (2018), González (1987), Schwantes (2006), Pereira; Andrade (2021), Borges; Esteves, Scarabelot (2021), among others.

Keywords: Female representation, Patriarchy, The House of Spirits, Literature by female authors, Isabel Allende.

Introdução

O que muitos perguntam é o que o estudo da literatura traz de melhorias/benefícios para a sociedade? Será mesmo importante enxergar a literatura como algo além de hobby? Uma discussão ampla com vastos argumentos, talvez muitos estereotipados, dá-se em torno dessas questões, mas é inegável a importância dessa disciplina para abordar e trazer à tona diversos temas importantes para enriquecimento humano, pois é evidente que a arte de escrever mantém estreitos laços com fatos históricos, sociais e políticos, caminhando lado a lado com a História da humanidade.

Uma das obras que aborda questões relevantes da história do Chile, no tocante à ditadura de Augusto Pinochet (1915-2006), é a obra *A Casa dos Espíritos* (1982), da autora naturalizada chilena Isabel Allende. Viera *et al.* (2021, p. 444) asseveram que a literatura seja uma extensão da experiência humana, cuja função pode ser descrita como a de humanizar e revolucionar e que certamente essa máxima não se aplica a toda obra literária, contudo, se aplica a *A Casa dos Espíritos*.

Assim sendo, por meio de uma personagem homodiegética, Alba, a história da família Trueba é contada, ressaltando o caminho de independência e transformação das mulheres desse núcleo, sendo que a narrativa tem como base diários de uma personagem feminina, Clara, avó de Alba. Temos então uma história, cujo enfoque se centra em um olhar e em lembranças de uma personagem feminina, Clara, um ser humano complexo (frágil, forte, místico, mas muito presente no mundo físico, como mãe, mulher, amiga). Trata-se de uma representação do feminino sem ilusões, sem julgamentos por parte da autora, simplesmente é o sujeito que vive e sobrevive na sua realidade, reagindo às situações que acontecem e que vão moldando as suas atitudes.

Embora a obra *A casa dos espíritos* traga diversas personagens femininas que podem ser analisadas para caracterizar a sua representação, o nosso objetivo é trabalhar com a personagem Clara, a fim de evidenciar as suas configurações dentro de uma sociedade com valores patriarcais.

1 Representação do feminino na escrita feminina

A representação do feminino é amplamente abordada e discutida em muitos trabalhos, pois a literatura aproxima-se de muitos saberes e coloca em pauta valores como os patriarcais dentro da nossa sociedade, na qual a mulher tem seu comportamento ditado muitas vezes por histórias bíblicas e quase sempre submisso ao que o gênero masculino determina.

Estudos e teorias sobre as representações da mulher no âmbito literário despontaram, segundo Zolin (2009, p. 217), com o desenvolvimento do pensamento feminista na década de 60 e a partir de 70, com a publicação da tese de doutorado de Kate Millet, *Sexual politics*, momento em que crítica literária assumiu um papel questionador da prática acadêmica patriarcal. Antes do movimento feminista, a mulher era colocada numa posição de inferioridade, sem a chance de ao menos questionar o que lhe era imposto. Isso significa que a mulher tinha um papel bem delimitado e limitado na sociedade, e que se refletia em todas as áreas: social, política e inclusive literária. Com isso, a produção literária feminina encontrou barreiras para se colocar em circulação e, segundo Schwantes (2006), esse fato é um “apagamento” que serve como forma de excluir e dominar as mulheres.

Nesse sentido, conforme assinala Lobo (1999, p. 5 apud ZOLIN, 2009, p. 327), é possível notar tal apagamento da mulher no âmbito literário:

Ser o outro, o excluído, o estranho é próprio da mulher que quer penetrar no ‘sério’ mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos, a mulher foi excluída do mundo da escrita – só podendo introduzir seu nome na história europeia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos.

O conhecimento era negado às mulheres desde sempre, mas é importante evidenciar que nem todas elas aceitaram passivamente a condição de ignorância. Como exemplo, podemos citar Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), poetisa barroca do México ainda colônia da Espanha, que renunciou a uma vida matrimonial para acessar o mundo dos livros e da escrita, que ficavam trancafiados nos conventos e negados às mulheres ditas “de família”. Outras mulheres que não

se converteram a vida religiosa como Sor Juana empregavam pseudônimos para expressarem sua arte literária, assim como a escritora brasileira Maria José Dupré, que usava o pseudônimo de Sra. Leandro Dupré para publicar suas obras.

O apagamento literário feminino resultou em obras com posicionamentos restritos à visão masculina. Segundo Navarro (1995, p. 13), esse cenário se instalou porque a literatura produzida por escritoras era considerada inferior, preocupada com problemas domésticos ou íntimos e, por isso, não merecendo ser posta no mesmo patamar que a literatura produzida por escritores do sexo oposto, cujo envolvimento se volta para questões consideradas mais importantes, como é o caso da política, história e economia, e, sendo assim, havia sempre editores ansiosos por publicar obras escritas por homens, mas eles não se dispunham a fazer o mesmo com as mulheres romancistas, ensaístas etc.

Na América Latina, na década de 60 e 70, apesar de acontecerem movimentos pelos direitos da mulher, o mesmo não ocorria no campo literário. Se observarmos, por exemplo, o movimento que os críticos denominaram de *boom* da literatura latino-americana, verificamos que o quadro de escritores só continha autores masculinos como Vargas Llosa (1936-), Júlio Cortázar (1914-1984), Carlos Fuentes (1928-2012), Roa Bastos (1917-2005), dentre outros.

Tínhamos uma literatura com visão masculina, inclusive sobre o universo feminino, onde o papel da mulher era determinado e estereotipado, sendo considerada como um mero objeto, sem opinião, sem inteligência e sem capacidade. A partir da década de 80, escritoras como Isabel Allende (1942-), a nicaraguense Gioconda Belli (1948-) e a brasileira Nélide Piñon (1937-2022) escrevem obras de uma nova maneira, que segundo Zolin (2011, p. 97), trazem através de seus textos figuras femininas libertárias e peculiares, na medida em que foram construídas a partir de narrativas do passado, nas quais suas protagonistas oprimidas pelo sistema patriarcal trilham caminhos bem diferentes, chamando esse novo modo de escrita como “estratégia da reescrita”.

Bonnici (2000, p. 40 *apud* Zolin, 2011, p. 97) explica que reescrita é uma maneira pela qual “o autor se apropria de um texto da metrópole, geralmente canônico, problematiza a fábula, os personagens ou sua estrutura e cria um novo texto que funciona como resposta pós-colonial à ideologia contida no primeiro texto”, sendo um recurso muito utilizado, quando se pretende questionar sobre valores fixados, refletidos e alimentados na literatura.

Navarro (1995, p. 14) corrobora as afirmações de Zolin, afirmando que os romances das autoras mencionadas acima reavaliam o contexto histórico através da ótica feminina, junto com

a conscientização da posição emergente das mulheres, buscando subverter os tradicionais valores das sociedades patriarcais. A mesma pesquisadora ressalta que devido a esse contexto, torna-se de extrema relevância estudar as obras de escritoras latino-americanas, pois elas rompem a regra de silêncio imposta à mulher e constroem uma mulher-sujeito com voz e ações próprias.

Isabel Allende trata de questões delicadas, como política, desigualdade social, feminismo etc., usando o realismo mágico e um universo rural como estratégia de reescrita. Sua primeira obra, *A Casa dos Espíritos* (1982), foi comparada a *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez (1927-2014), pelo emprego técnica referida.

A autora enfatiza o feminismo em suas obras, sendo um elemento recorrente nos seus textos, ou seja, a escritora e suas produções literárias são um objeto de estudo relevante, pois nelas se destacam a visão feminina sobre assuntos tidos como masculinos, e seus escritos não são romances somente com conteúdo amoroso e sentimental, mas são obras que contêm fatos históricos transformadores e que são recriados no plano poético, e desvelam uma escritura em sintonia com o passado da América Latina e que coloca a figura feminina em primeiro plano, tratando do medo, da opressão, das mazelas sofridas pela mulher em uma sociedade dominada pelo sistema patriarcal.

2 O percurso de Clara entre a opressão, a vidência e a busca pela liberdade

Clara é a filha caçula da família del Valle, que nascera com “poderes mentais”, e essa característica da personagem, em certa medida, alude ao realismo mágico que a autora trabalha no livro, como descrito no trecho a seguir:

Os poderes mentais de Clara não perturbavam ninguém e não provocavam maiores transtornos; manifestavam-se quase sempre em assuntos de pouca importância e na estrita intimidade do lar. Algumas vezes, à hora da refeição, quando estavam todos reunidos na grande sala de jantar da casa, sentados em absoluta ordem de autoridade e poder, o saleiro começava a vibrar e logo se deslocava sobre a mesa, contornando copos e pratos, sem mediação de qualquer fonte de energia conhecida nem truque de ilusionismo. (ALLENDE, 2014, p. 15).

Além de trabalhar o realismo mágico na personagem Clara, os poderes sobrenaturais dela também a tornam uma negação à figura feminina determinada pelo patriarcalismo, ou seja, ela é uma mulher que tem vontade própria, e acaba não se adequando aos valores impostos,

principalmente pela igreja. A personagem transita entre as duas divisões do feminino, não sendo só uma ou outra definição: a mulher angelical, que se encaixa à roupagem de submissão ao mundo patriarcal ou a mulher diabólica, que rompe com os padrões esperados para ser “respeitável” dentro da sociedade.

González (1987, p. 7) ressalta que a representação do feminino nos romances hispano-americano tem essas duas manifestações, a angelical e a diabólica, sendo que a primeira diz respeito a uma mulher virgem, doce e inocente, cuja pureza se eleva ao mais alto nível possível e a segunda se caracteriza por ser cruel e astuta, com poderes sobrenaturais, considerada uma feiticeira; uma mulher bela, porém perigosa, pronta a devorar os homens.

No início da obra, a autora esclarece que a história terá a visão feminina, pois se baseará nos diários de uma mulher e é contado por outra mulher, Alba, neta de Clara, uma personagem homodiegética, o que, de acordo com Schwantes (2006, p. 8), põe em evidência as alterações das convenções literárias na representação da mulher e salienta o trabalho feminino de preservar as memórias da família por meio da escrita:

Barrabás chegou à família por via marítima, anotou a menina Clara com sua delicada caligrafia. Já nessa época tinha o hábito de escrever as coisas importantes e mais tarde, quando ficou muda, escrevia também as trivialidades, sem suspeitar que, 50 anos depois, seus cadernos me serviriam para resgatar a memória do passado e sobreviver a meu próprio terror. (ALLENDE, 2014, p. 9)

A forma que Clara usa para que não se apaguem as suas vivências é escrever tudo que lhe acontece em seus diários, inclusive fatos considerados banais. Seria sua contribuição na história, e esse fato é de extrema relevância, pois, segundo Lerner (2019, p. 29), “as mulheres foram impedidas de contribuir com o fazer História, ou seja, a ordenação e a interpretação do passado da humanidade.” É nesse quesito que a escrita feminina, com uso de personagens femininos, imprime na sociedade a visão feminina e sua participação real nos fatos históricos e sociais.

O convívio com a mãe, que reivindicava os mesmos direitos dos homens para as mulheres pode ser verificado no trecho transcrito abaixo, em que Clara presencia o discurso de sua progenitora em favor das mulheres, tentando conscientizá-las, em uma atitude claramente feminista:

Às vezes Clara acompanhava sua mãe e duas ou três de suas amigas sufragistas em visitas a fábricas, onde subiam em caixotes para arengar às operárias, enquanto, a distância prudente, os capatazes e patrões observavam, zombeteiros e agressivos.

Apesar de sua pouca idade e completa ignorância das coisas do mundo, Clara percebia o absurdo da situação e descrevia em seus cadernos o contraste entre sua mãe e suas amigas, com casacos de pele e botas de camurça, falando de opressão, igualdade e direitos a um grupo triste e resignado de trabalhadoras, com toscos aventais de algodão cru e as mãos vermelhas de frieira. (ALLENDE, 2014, p. 91-92).

Merece destaque o fato de Clara ainda ser uma criança e já estar imersa em um universo de contestação dos valores patriarcais empreendido por sua mãe e suas amigas, na tentativa de fazer com que as operárias das fábricas se dessem conta da exploração, dos abusos a que eram submetidas pelos capatazes e patrões.

Gerner Lerner (2019, p. 74) ressalta que a educação era separada pelo gênero e preparava-se os filhos “para assumir papéis de gêneros adultos, que, em grande parte situam mulheres dentro da esfera de reprodução em uma sociedade desigual em termos de sexo.” Além disso, a autora menciona que a teoria freudiana reforçou ainda mais essa argumentação tradicionalista, segundo a qual o humano normalmente era macho, e a fêmea era um ser humano desviante sem pênis; para o estudioso “anatomia é destino”, dando força para a supremacia masculina (LERNER, 2019, p. 45), como se homem e mulher se situassem em padrões, que não se modificariam.

É interessante ressaltar que Clara não é uma mulher linear, com o mesmo comportamento do início ao fim de sua história. Ela, como todo ser humano, principalmente as mulheres, responde conforme o ambiente, as pessoas e as situações. Foi uma criança precoce e muito criativa, que “tinha a transbordante imaginação que todas as mulheres da família herdaram por via materna” (ALLENDE, 2014, p. 11).

Na adolescência, todos a mantiveram sobre cuidados excessivos, ocupando seu tempo com atividades como brincar com Barrabás, seu cão, e praticando seus poderes sobrenaturais. (ALLENDE, 2014, p. 89). Assim, Clara cresceu e viveu até seus dezenove anos, quando enfim voltou a falar:

Clara viveu esse período ocupada em suas fantasias, acompanhada pelos espíritos do ar, da água e da terra, tão feliz, que não sentiu necessidade de falar durante nove anos. Todos tinham perdido a esperança de tornar a ouvir-lhe a voz, quando, no dia de seu aniversário, depois de soprar as 19 velas de seu bolo de chocolate, estreou uma voz que estivera guardada por todo aquele tempo e que tinha a ressonância de um instrumento desafinado. (ALLENDE, 2014, p. 93)

Um outro fato importante relacionado a Clara é a questão do matrimônio. Na sociedade da época, a mulher que não se casava era estigmatizada e olhada com desdém. Apesar de haver

sido criada com certa liberdade e ser até certo ponto transgressora em suas convicções e atitudes, ela não pôde fugir a esse destino. Para Esteban Trueba, a pretendente atendia aos seus anseios; sua aparência física agradava-lhe e pertencia a uma família respeitável e com posses, acreditava que poderia contornar as suas excentricidades e assim ter descendentes legítimos:

Com absoluta honestidade, contaram-lhe as excentricidades de sua filha mais nova, sem omitir o fato de que tinha permanecido sem falar durante metade de sua existência, porque não desejava fazê-lo, e não porque não pudesse, como bem esclarecera o romeno Rostipov e confirmara o doutor Cuevas em inúmeros exames. Mas Esteban Trueba não era homem que se deixasse amedrontar por histórias de fantasmas que andam pelos corredores, por objetos que se movem a distância pelo poder da mente ou por presságios de má sorte e, muito menos, pelo prologado silêncio, que considerava uma virtude. Concluiu que nenhuma dessas coisas eram inconvenientes para trazer filhos sãos e legítimos ao mundo e pediu para conhecer Clara. (ALLENDE, 2014, p. 99)

Esteban Trueba é a representação do homem padrão masculino tradicional. Um ser que enxerga os papéis do gênero bem definidos e imutáveis. A sua aspiração por uma esposa tinha o intuito de satisfazer ao pedido de sua mãe em perpetuar o nome da família. A falta de um sentimento não tinha relevância, desde que sua mulher lhe desse herdeiros, preferencialmente do sexo masculino. Para os tradicionalistas, o fenômeno da “assimetria sexual” é universal e natural, que Deus criou as mulheres diferente biologicamente com uma determinação específica das tarefas sociais (LERNER, 2019, p. 43) e restrita a um espaço interno, o da casa e as obrigações e deveres que isso acarretava.

Desde os preparativos para o casamento com Esteban Trueba, Clara mantinha o comportamento alheio a tudo, presa em seu mundo místico, sendo sua mãe, Nívea, que cuidara de todo seu enxoval (ALLENDE, 2014, p. 103). Essa indiferença de Clara pelo mundo material incomodava seu marido, que se sentia alheio aos interesses da esposa, assim, ferindo o seu ego masculino dominador, que não conseguia controlá-la, subjulgá-la, mesmo nos momentos de intimidade sexual:

Dava-se conta de que Clara não lhe pertencia e que, se ela continuava habitando um mundo de aparições, de mesas de três pés que se mexem sozinhas e baralhos em que se vê o futuro, o mais provável era que nunca chegasse a lhe pertencer. [...] Desejava muito mais do que seu corpo; queria apoderar-se daquela matéria imprecisa e luminosa que havia em seu interior e lhe escapava ainda nos momentos em que ela parecia morrer de prazer. (ALLENDE, 2014, p. 107).

Bourdieu (2012, p. 31) aborda a questão da relação sexual como uma relação social de dominação, a qual é construída no princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e

o feminino passivo, resultando numa organização onde o desejo masculino é igualado ao desejo de posse, configurando uma “dominação erotizada”. Então a entrega não total de Clara, mantendo-se como um ser individual, frustra esse sentimento em Esteban. Por mais que ela aproveitasse os momentos íntimos com o marido, não se colocava como uma subordinada a ele, ainda mantinha o seu universo paralelo, a sua alteridade.

O estudo realizado por Bourdieu (2012, p. 42-43) demonstra que os dominados desenvolvem uma “lucidez especial”, que nas mulheres chamamos de “intuição feminina”, estimulada pela submissão objetiva e subjetiva. Tudo isso aumenta a sensibilidade para prever os desejos ou pressentir os desacordos.

Nesse sentido, percebemos que a influência de Nívea sobre Clara foi eficiente quanto à percepção da importância de seu papel no contexto social, mesmo sendo uma pessoa de família abastada. Clara, por mais que fosse uma mulher frágil, não nega a si a sua incumbência, assim como sua mãe, que se desdobrava para que as operárias se dessem conta da sua subalternidade e submissão ao patriarcado. Ela age e procura fazer a diferença para aqueles que necessitam dela:

Clara, que por sua vez, também mudou. Abandonou da noite para o dia sua inércia, deixou de considerar tudo muito bonito e pareceu curada do vício de falar com os seres invisíveis e movimentar os móveis com recursos sobrenaturais. [...] Clara dividia seu tempo entre a oficina de costura, a venda e a escola, onde montou seu quartel-general para aplicar remédios contra a sarna, a parafina contra os piolhos, desentranhar os mistérios da cartilha, ensinar as crianças a cantar tenho uma vaca leiteira, não é uma vaca qualquer, e ensinar as mulheres a ferver o leite, curar a diarreia e alvejar a roupa. [...] aproveitava a reunião para repetir as instruções que ouvira de sua mãe quando se agarrava às grades do Congresso diante dela. (ALLENDE, 2014, p. 116).

É óbvio que esse comportamento destoa do que Esteban e a sociedade esperavam de uma mulher “bem-criada”, principalmente a sua mulher. Mais uma vez, Clara foge dos padrões, ou seja, encontra um caminho para resistir às convenções, recaindo sobre outra mulher a culpa, sua mãe, Nívea. A resistência acaba sendo uma maneira para sobreviver a esse mundo machista que busca silenciar as mulheres:

Esteban gritava, enlouquecido, andando pela sala em largas passadas, esmurrando os móveis e argumentando que, se Clara pensava em seguir os passos de sua mãe, podia esperar encontrar um macho firme, que lhe arriaria as calcinhas e lhe daria umas boas chicotadas para encerrar de vez a maldita reunião de arengar às pessoas, e proibindo terminantemente as reuniões de oração ou qualquer outra coisa afirmando que ele não era nenhum babaca que sua mulher pudesse ridicularizar. (ALLENDE, 2014, p. 117).

Conforme o trecho citado acima, a reação de Esteban, a raiva e a impaciência ao ser contrariado expressam uma das marcas do patriarcalismo, que naturaliza a violência, seja ela física, psicológica, financeira etc. A violência física reduz o outro através do uso excessivo de força física e/ou armada, essa Esteban usava com seus empregados e as mulheres camponesas. Bourdieu (2012, p. 49), em *A dominação masculina*, aborda a violência simbólica, a qual priva e reprime através da linguagem. O referido estudioso demonstra que a violência simbólica é tão pernicioso quanto a violência física e que ela não atua na “lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação”, transformando-se em comportamentos sociais que propulsionam a dominação masculina e a submissão feminina.

A agressividade de Esteban Trueba, que não alcançava Clara e sua filha Blanca, pois ele ainda usava somente a violência simbólica, vai atingi-las também. Quando toma conhecimento do envolvimento de sua primogênita com Pedro García Terceiro, filho do capataz da fazenda Três Marias, sua ira explode em forma de violência física contra as duas, mãe e filha. Esteban agride a filha com chicote, sacode-a e a insulta, deixando-a coberta de barro e sangue. Clara o interpela, “O que você fez, Esteban, pelo amor de Deus?!?” (ALLENDE, 2014, p. 212), vendo sua filha naquela situação. Ao defender sua filha, Clara sofre a violência física de seu cônjuge:

Perdeu o domínio e deu um murro no rosto de sua mulher, jogando-a contra a parede. Clara desabou sem um grito. [...] Por fim, Clara abriu os olhos. Escorria sangue de seu nariz. Quando entreabriu a boca, cuspiu vários dentes, [...]. Clara afastou Esteban com um empurrão, ergueu-se com dificuldade e saiu do escritório [...]. (ALLENDE, 2014, p. 213).

Depois da agressão sofrida, Clara deixa a fazenda As Três Marias e retorna para a cidade. Como defesa e talvez até protesto, ela escolhe o silenciamento, e assim, “nunca mais voltou a falar com seu marido” (ALLENDE, 2014, p. 214).

Mesmo sendo uma mulher de classe elitizada, Clara é uma mulher que foi silenciada em vários aspectos por condutas que lhe foram impostas ou reprimidas. O silenciamento de fato é sim só um sintoma da ferida em sua alma de toda a dominação e submissão que a personagem sofrera; mas é também a maneira que Clara encontrou de se proteger contra a violência imputada a ela pela sociedade, pela família e pelo marido. A escrita, nesse sentido, converte-se em uma forma de não ser apagada, de não ser banida, mesmo que silenciada. Ela usa a caneta e o papel para se manter na história dessa família, e não se tornar inerte e nem conivente com os

desmandos, a violência e a opressão exercida pelo sistema patriarcal, simbolizados na figura do marido agressor, que tinha o direito de vida e de morte sobre esposa, filhos e tudo que se encontrava sob sua “posse”.

CONCLUSÃO

A obra de Allende, que compõe o *corpus* desse estudo, é uma narrativa com perspectiva matriarcal, evidenciando assim a importância do papel de Clara na representação do feminino, pois ela foge das padronizações do imaginário do homem e transparece a relevância do papel da mulher na sociedade e sua desvalorização ao mesmo tempo, como uma espécie de denúncia do mal que o sistema patriarcal legou às mulheres, vitimando-as, subjugando-as e objetificando-as para melhor controlá-las.

Verifica-se que as figurações do feminino se revestem de estereótipos que se pautam em dois polos antagônicos: 1. positivo: se são frágeis, indefesas, incapazes, e dependentes da figura masculina; ou 2. negativo: se são sedutoras, perigosas, imorais, independentes e/ou rebeldes, confirmando a classificação vista anteriormente de mulheres-angelicais e demoníacas.

Na representação da personagem Clara do romance *A casa dos espíritos*, não conseguimos colocá-la em um polo somente – o da mulher-anjo ou diabólica, pois suas condutas são ditadas conforme a situação e ambiente. Ela é uma mulher de alma livre, com suas próprias características. Allende não traz uma figura feminina utópica, mas uma mulher real, que apesar de sofrer com o sistema patriarcal no qual está inserida, mantém-se resistente com seus sonhos, suas vontades, suas qualidades e seus defeitos.

Clara avulta como uma representação feminina que se recusa a aceitar o confinamento e o espaço restrito do lar, lançando-se para um *lócus* externo, que permite entrever uma figura que luta e que se opõe taxativamente contra as atitudes limitantes e redutoras impostas pelo sistema patriarcal, no qual seu marido pode ser considerado como um ser modelar de um ser que exige obediência, fidelidade e não aceita ser contrariado em nenhuma hipótese e faz valer a sua vontade pela truculência, pelo medo, por ações extremamente violentas.

REFERÊNCIAS

- ALLENDE, Isabel. **A casa dos espíritos**. Tradução de Carlos Martins Pereira. 44. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil LDTA, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. 11. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil LDTA, 2012.
- GONZÁLEZ, Patricia Elena. Ángel vs. diablo: la mujer en la novela hispanoamericana. **Revista Chichamaya** (5), 1987, p. 7-13. Disponível em: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/54078/angelvsdiablo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 02 mar. 2022.
- LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história de opressão das mulheres pelos homens. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2019.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 11-55.
- SCHWANTES, Cínthia. Dilemas da representação feminina. **Revista da NIESC**, v. 6, p. 7 – 19, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/18333/1125614344> Acesso em: 07 fev. 2022.
- VIEIRA, Danielly Cristina Pereira; LIMA, Rafael Macário de. Da proibição à revolução na produção literária escrita por mulheres: o caso de Clara e Alba em *A casa dos espíritos*, De Isabel Allende. **Caderno Seminal**, n. 40, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/58241> Acesso em: 18 fev. 2022.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, p. 217-242.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009, p. 327-336.
- ZOLIN, Lúcia Osana. A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres. **Revista Diadorim** / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 9, p. 95 – 105, 2011. Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br> Acesso em: 27 jan. 2023.



A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM PENÉLOPE NA *ODISSEIA*, DE HOMERO

Amanda da Mata PELEGRINI (UEMS)¹

Altamir BOTOSO (UEMS)²

RESUMO: A *Odisseia*, escrita por Homero, é considerada um dos primeiros poemas épicos da Grécia Antiga, que conta a história do personagem protagonista Ulisses, narrando seus obstáculos e dificuldades para retornar a sua casa para junto de sua esposa Penélope e seu filho Telêmaco. A personagem Penélope é retratada como uma mulher modelo, fiel e tida como exemplo de esposa e mãe, que criou seu filho e manteve à distância todos os seus pretendentes, os quais a assediavam dentro de seu lar. O objetivo deste artigo é analisar a representação da personagem Penélope na obra referida e tecer comparações entre a sua atuação e a de outras mulheres como Clitemnestra e Helena. Além disso, verificar também questões relativas ao casamento e aos pretendentes da esposa de Ulisses, com o propósito de destacar o papel da figura feminina clássica a fim de valorizar e ressaltar a mulher dentro da literatura. O suporte teórico para esse estudo será pautado pelos textos críticos de Bourdieu (2002), DaMatta (1997), Jacomel e Pagoto (2009), Fernandes (2019), DaMata (1997), Lerner (2019), Rossini (2016), Sais (2016), Silva (2017).

Palavras-chaves: Representação Feminina; Sistema Patriarcal; Odisseia; Homero; Literatura Clássica.

ABSTRACT: The *Odyssey*, written by Homer, is considered one of the first epic poems of Ancient Greece, which tells the story of the protagonist Ulysses, narrating his obstacles and difficulties to return home to his wife Penelope and his son Telemachus. The character Penélope is portrayed as a model woman, faithful and seen as an example of a wife and mother, who raised her son and kept all her suitors at a distance, who harassed her inside her home. The purpose of this article is to analyze the representation of the character Penelope in the book by Homer and make comparisons between her performance and that of other women such as Clytemnestra and Helena. In addition, also check issues related to marriage and the suitors of Ulysses' wife, with the purpose of highlighting the role of the classical female figure in order to value and emphasize women within literature. The theoretical support for this study will be

¹ Discente do Curso de Letras/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Aluna de Iniciação Científica. E-mail: amandapelegrini123@gmail.com

² Discente do Curso de Letras/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Aluna de Iniciação Científica. E-mail: danigomes.vet@hotmail.com.

guided by the critical texts by Bourdieu (2002), DaMatta (1997), Jacomel and Pagoto (2009), Fernandes (2019), DaMata (1997), Lerner (2019), Rossini (2016), Sais (2016), Silva (2017).

Keywords: Female Representation; Patriarchal System; Odyssey; Homer; Classic Literature.

Introdução

A personagem Penélope é retratada como a mulher fiel, impoluta, tida como um exemplo de fidelidade e obediência feminina, criou seu filho e manteve à distância todos os seus pretendentes, que assediavam dentro de sua própria casa. Quando Ulisses partiu, depois de um período extenso sem notícias, acreditou-se que ele tivesse morrido. Dessa forma, como Penélope era jovem e bela, e tinha bens materiais, vários homens passaram a cortejá-la e queriam que ela escolhesse um deles. Como ela não desejava casar-se com nenhum deles, valia-se de um stratagem para poder ludibriá-los e adiar a decisão.

Penélope age segundo os padrões defendidos e propagados dentro do sistema patriarcal, que considera a mulher como um complemento do homem, sem vontades, pouco inteligente e que deve ser submissa, manter-se nos domínios que lhe são reservados – as obrigações com a casa, os filhos e parentes que estiverem debaixo do mesmo teto onde ela é a “rainha”, mas nunca a soberana, porque o papel do soberano e senhor é delegado ao marido, que pode dispor de sua vida e da de todos os seus familiares.

Mulheres que não aceitam ser dominadas, que gritam por seus direitos, optam por outros caminhos que não aqueles determinados pelo patriarcado, em geral, são punidas com severidade e podem até perder a vida. A literatura está cheia de exemplos – Emma Bovary, Ana Karenina, Luísa, Capitu – protagonistas de grandes romances do século XIX – que cometeram adultério ou se suspeitava que o tivessem cometido, foram todas condenadas e mortas pelos seus criadores. O texto literário acabava assumindo um caráter pedagógico e exemplar, deixando bem evidente que a mulher que se opusesse às normas e padrões estabelecidos, estaria sujeita a uma punição exemplar e à execração pública e as obras clássicas, como é o caso das epopeias, também se pautam por essa conduta que prevê castigos para as transgressões femininas e leniência e incentivo àquelas dos representantes do sexo oposto.

Embora as mulheres nunca exerçam o protagonismo nos poemas épicos, verifica-se que elas têm a sua importância e, em geral, são disputadas, desejadas pelos representantes do sexo masculino. Levando em conta esse fato, objetivamos estudar a representação de Penélope na

Odisseia, salientando as suas qualidades, a sua atuação e, ainda que brevemente, vamos contrapor-la a outras figuras femininas, que transgridam as normas impostas pelo patriarcado, como é o caso de Clitemnestra e Helena.

1 O feminino: estereótipos, confinamento, dominação e silenciamentos

Na obra Homérica, assim como em várias outras da literatura ocidental, a mulher era considerada quase como uma escrava, que era silenciada, um objeto e um prêmio de conquista. Desse modo, as mulheres nobres tinham o papel de oferecer um belo dote ao seu futuro marido, segundo Silva (2017). O costume do dote tem suas origens em Roma, em latim “*donatio propter nuptias*”, ou seja, os bens que a mulher levava para seu marido ficavam retidos antes ou durante o casamento, e esses bens não eram entregues à mulher, fossem móveis ou imóveis, eram destinados somente ao chefe da casa, tornando a figura feminina cobiçada pelo que ela pudesse ter/possuir e não pelo que ela era, em essência.

Se nas sociedades humanas, tais fatos vigoraram por séculos e ainda hoje se verifica que a mulher, em muitos países, continua a ocupar uma posição secundária em relação ao homem, recebendo salários menores, sofrendo preconceitos e não tendo suas ideias e vontades respeitadas, nas suas representações no âmbito literário também se nota a sua subalternidade e a submissão ao patriarcado:

[...] durante muito tempo o sexo feminino não foi considerado sujeito na história da humanidade, seu papel, ao contrário era o de assujeitado, subjugado. Ou seja, esteve excluído de um núcleo social determinante, ocupado essencialmente por homens brancos e cristãos. Essa realidade não se concretizava apenas nas narrativas históricas. Na ficção, a mulher, da mesma forma, foi alvo de estereótipos fundados na cultura patriarcal que a marcaram como o “sexo frágil” – o segundo sexo, para mencionar a teoria de Simone de Beauvoir – inteiramente dependente do homem para agir e pensar, incapaz de raciocinar politicamente e de direcionar suas próprias vidas. (JACOMEL; PAGOTO, 2009, p. 10).

A personagem Penélope enquadra-se nessa categoria de “sexo frágil” e que precisa de um representante do sexo masculino para ampará-la, defendê-la, socorrê-la e tutelá-la. Além disso, ela é alguém que se locomove no espaço doméstico, nos estreitos domínios de seu lar, uma realidade que ainda persiste na contemporaneidade:

[...] a mulher identificada com o “universo doméstico” ainda predomina no inconsciente cultural da contemporaneidade. Romper com os laços entre a mulher e a noção de inferioridade confere uma das etapas mais difíceis percorridas por feministas. A maternidade, por exemplo, pressupõe, por um lado, a fragilidade da mulher e, por outro, a necessidade de um homem para tornar-se o condutor da estrutura familiar. (JACOMEL; PAGOTO, 2009, p. 12).

Nesse sentido, é possível entender que a mulher é vítima de uma “estrutura de dominação” social, conforme pontua Pierre Bourdieu (2002), uma vez que há uma organização imposta por grupos dominantes e aceita por todos, na qual as representantes do sexo feminino acabam sempre por se submeter e concordar com os padrões e normas estipulados pelo sistema patriarcal.

Tradicionalmente, segundo as ponderações de Tayza Rossini (2016), as mulheres foram, nas esferas que abrangem o social, o histórico, o político e o estético, consideradas como inferiores ao sexo masculino. Dessa maneira, em virtude da política do patriarcalismo, a mulher foi silenciada, excluída e vitimada por preconceitos e estereótipos lançados em sua imagem ao longo da história. A ela cabia o silenciamento e a subjugação social. Vista de forma não valorativa, tanto no campo literário como cultural, a experiência vivida até então pela mulher justifica o surgimento, em meados do século XX, de ações no sentido de conscientizar os indivíduos da necessidade de desconstruir a opressão e a marginalização da mulher.

A estudiosa Andreia Miriam Marantes Fernandes (2019), em sua dissertação intitulada *Os estereótipos na representação do feminino na ficção queirosiana*, tomando como *corpora* os romances *O crime do padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Os Maias*, estabelece uma série de figurações femininas tais como a adúltera, a solteirona, a beata, a estrangeira, a mulher multifacetada e a emancipada.

Essa gama de representações femininas comprova que as mulheres, sempre que agiam ou se opunham às normas estabelecidas – caso do adultério, por exemplo – eram punidas com severidade, como forma de inibir tais ações e impedir que atitudes de rebeldia se efetuassem entre as mulheres, que deveriam continuar a aceitar, passivamente, os mandos e os desmandos de pais, cônjuges, parentes que pertencessem ao círculo masculino.

Resumidamente, o posicionamento das mulheres se restringiria a duas posturas: a da santa, dedicada ao lar, abnegada, confinada ao interior doméstico, e a prostituta, aquela que se rebela, que domina os homens, cujo espaço é a rua, a liberdade, o exterior e oposto ao lar concebido pelos moldes patriarcais. Assim sendo,

[...] a mulher tem – no Brasil e no mundo mediterrâneo – uma posição ambígua, com duas figuras paradigmáticas lhe servindo de guia. A da Virgem-Maria, isto é, da mulher que tem sua sexualidade controlada pelo homem a serviço da sociedade e de ser, como lhe aponta o exemplo supremo, mãe permanecendo Virgem. E a da mulher como puta. A mulher que não é controlada pelos homens. Ao contrário, ela é controladora e centro de uma rede de homens de todos os tipos, pois quem é a puta senão aquela que põe todos os homens em relação? Como Virgem-Mãe, a mulher não tem senso de comparação nem de medida, seu poder sendo dado pela virtude. Como puta, ela reprime e susta seu poder reprodutiva (pois a mãe-puta é uma ofensa e uma contradição), tornando-se, por outro lado, um centro de poder comparativo e controlador da sexualidade masculina. Assim, como Virgem-Mãe a mulher abençoa e honra seu lar. E como puta ela confere masculinidade aos homens. Num caso, a mulher coloca os poderes reprodutivos acima dos favores (e prazeres) sexuais, (é a Virgem-Maria); noutra, ela coloca sua sexualidade acima da reprodução. (é a prostituta) (DAMATTA. 1997, p. 141-142).

As mulheres mantêm-se presas a estereótipos e suas representações, no universo da ficção, ficam restrita a dois tipos básicos: a santa e a prostituta e isso pode ser evidenciado na *Odisseia*, por meio de Penélope e a sua dedicação ao lar e aos familiares, e Clitemnestra, que se situa no polo antagônico à mulher de Ulisses, pois além de trair o marido, planeja e auxilia no seu assassinato.

Pautados pelo que foi exposto, propomos o estudo da representação da personagem Penélope, na obra *Odisseia*, de Homero, destacando elementos de sua construção, bem como a estrutura patriarcal na qual ela se move e que persiste ainda atualmente. Dessa maneira, buscamos evidenciar as relações entre a mulher e sociedade, suas tradições e a postura de Penélope como uma figura devotada ao lar, às normas sociais e ao papel que era destinado à mulher dentro da obra Homérica.

2 O Sistema Patriarcal dentro da *Odisseia*

A *odisseia* aborda o sistema patriarcal e as posições subalternas das personagens femininas, configurando um determinado grupo de mulheres (Penélope, Helena, Clitemenestra e Andrômaca). O nosso foco é analisar o comportamento da esposa de Ulisses e sua submissão ao casamento, além de evidenciar os acontecimentos relacionados aos pretendentes masculinos, que invadiram seu palácio e queriam se casar com ela. Penélope pode ser considerada como uma mulher “modelo” dentro da obra, porque se mantém fiel ao marido e dedicada ao seu lar, como

era esperado e difundido pelas normas do patriarcado, sistema que imperava no passado e continua ainda vigente no século XXI.

Ao se mencionar o sistema patriarcal, é necessário discutir temas como a submissão da mulher, o lugar e o papel da mulher na sociedade, o seu silenciamento. Em certo sentido, a visão patriarcal polariza a atuação feminina em duas vertentes, a da mulher “dócil”, obediente, restrita ao espaço doméstico, santificada, e a da mulher “traíçoera”, que não aceita os padrões impostos, transgride-os e é associada ao mal e ao demoníaco.

Em conformidade com a estudiosa Gerda Lener (2019, p. 17), “falar sobre o patriarcado é desnaturalizar nossa existência”, portanto, desconstruir o fato para as mulheres de que a submissão e a opressão é um comportamento imposto pelos homens para continuar inferiorizando-as, e expor a visão que as mulheres não precisam ser a base desse patriarcalismo que perdura por milênios, e que elas têm o direito de conhecer a sua própria história e não negar as próprias decisões, sustentado pela parte dominadora e o principal detentor do poder – o homem. Nesse sentido, é possível redefinir a palavra “mulher”, mas sob um olhar feminino e, na medida do possível, livre dos preconceitos, opressões e o menosprezo dos representantes do patriarcado.

Vale salientar que a obra que constitui o *corpus* deste artigo surgiu por volta do século VII a.C.; a mulher sofria inúmeras restrições por parte dos homens, estava circunscrita a espaços bem delimitados por onde podia transitar. No caso da mulher grega, a forma como Homero representa a personagem feminina contribuiu para que se criasse o modelo de uma mulher virtuosa, e assim, todo homem quer ter ao seu lado uma “Penélope”, fiel e impoluta.

É sempre pertinente pontuar que a literatura mantém estreitos laços com a sociedade e com a realidade, reproduzindo padrões, comportamentos e questionamentos. No passado, os poemas homéricos eram considerados como se fossem uma bíblia, narrando os acontecimentos históricos, contribuindo para formação da educação grega, ensejando a imitação desses grandes modelos heroicos, com características exemplares para a vida na prática. Diante disso, a consciência feminina se desenvolveu baseando-se na cultura que era ensinada, o que era adequado fazer ou não fazer e, dessa maneira, vivendo dentro de um espaço social construído e imposto para ela.

Apesar do longo tempo decorrido desde o surgimento das epopeias, na contemporaneidade, ainda é possível observar que as mulheres continuam sendo vítimas do

patriarcado, seguem sendo menosprezadas, hostilizadas e, em muitos casos, silenciadas. Por isso, é relevante, sempre, salientar que a ficção capta e reflete essa realidade brilhantemente e estudar as representações femininas é também um modo de valorizar a mulher, expor as contradições que ainda permeiam o discurso masculino, que insiste em inferiorizar, menosprezar e calar sua voz.

A representação da personagem Penélope dentro da *Odisseia* esboça sua deslumbrante figura angelical, uma figura de uma mulher de destaque da época, fiel ao seu esposo e à cultura grega. Escolhemos estudá-la de acordo com as funções que ela desempenha no poema homérico. Dessa forma, a personagem sofre, chora, se alegra, lida com o luto, é frágil e forte ao mesmo tempo. Vale frisar que, nessa época, já temos a construção da família em um modelo patriarcal. A formação da civilização grega foi construída por esse modelo, que é um de seus pilares. De acordo com Lerner,

O patriarcado mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. São ideologias que nos ensinam que as mulheres são naturalmente inferiores. [...] Trata-se de algo visto de modo tão natural e instintivo, que muitas e muitos de nós sequer nos damos contas. (2019, p. 17).

Partindo dessa conceituação e entendimento daquilo que rege a vida das mulheres, tanto nas famílias e em qualquer outra instituição, depreende-se que o homem sempre esteve à frente, e as mulheres nunca foram peças importantes, portanto, foram e ainda são marginalizadas, silenciadas, agredidas e até assassinadas dentro da esfera social.

Trata-se, pois, dessa representação cultural que encontramos no poema homérico. O poeta inicia a narrativa *in media res*, contando os acontecimentos da guerra de Tróia e amarrando junto a esse tema central da obra, a personagem Penélope, inteligente e perspicaz, que enganou os Aqueus durante quatro anos, tecendo uma mortalha de dia e desfazendo a trama durante a noite.

Dessa forma, ela se manteve firme e fiel ao seu casamento, mesmo deixada por seu marido com um filho pequeno, sendo assediada em sua própria casa, silenciada em suas escolhas, precisava tomar uma decisão e terminar de criar seu filho longe de todos aqueles homens que entravam e saíam de sua casa.

Sabemos que nessa época a mulher não poderia ficar sem um homem ao seu lado. No caso de Penélope, como no caso de qualquer mulher, precisava de uma “proteção”. A mulher

era vista como uma mercadoria que o homem disputava tendo em vista o dote que receberia com o matrimônio. Penélope possuía uma herança e um palácio, e como seu filho ainda não possuía idade suficiente para administrar a casa e os bens, conforme os costumes da época, ela teria que se casar ou retornar para a casa de seus pais.

Segundo Gerda Lerner (2019, p. 290), “[a]s próprias mulheres tornaram-se um recurso adquirido por homens tanto quanto as terras adquiridas por eles, mulheres eram trocadas ou compradas em casamentos para benefício de suas famílias”. A mulher de Ulisses insere-se nessa problemática apontada por Lerner e é vislumbrada como um objeto, avaliada segundo os benefícios que poderia oferecer aos homens que a assediavam.

Penélope sabia que não conseguiria resolver o problema, se estabelecesse uma oposição direta aos pretendentes e, desse modo, com um rio, ela o contorna, enquanto foi possível. Ela tinha esperança de que seu marido retornasse, por isso, justifica-se o estratagema que concebeu para adiar a sua decisão em aceitar um novo marido, e que também é revelador da sua extrema inteligência. Ao mesmo tempo em que a personagem vivia oprimida em uma casa e não tinha voz, estando rodeada de homens, ela precisava tomar uma decisão que impactaria toda a sua vida. Dessa maneira, ela insiste em ser fiel ao casamento, e reestabelece as normas do ambiente familiar.

3 Helena x Penélope: rebeldia e submissão

Penélope se destaca em relação à personagem Helena, pois ela configura um modelo de obediência e submissão, preservando a identidade de mulher dentro do patriarcado. No discurso patriarcal, observamos a existência de mulheres que são representadas de forma angelical, positiva, e as mulheres que são o paradigma do mal, diabólicas, e encaradas negativamente. Na *Odisseia* e também na *Ilíada*, Helena assume esse papel figura sedutora, diabólica, por trair o marido e fugir com Páris, príncipe de Tróia.

Em distintos momentos dos dois poemas homéricos mencionados acima, é possível constatar o emprego do sintagma “cadela”, que comentamos anteriormente, em referência a Helena. Ela é uma mulher lindíssima e, ao abandonar seu cônjuge, é execrada pelas demais personagens que povoam as obras de Homero. Ela é rebaixada, achincalhada, menosprezada e só não é morta, porque usa a sua beleza e seduz o marido traído, que pretendia assassiná-la.

Aliás, a mulher não tem o direito de trair no sistema patriarcal, mas, em contrapartida, o homem pode ter todas as mulheres que desejar e tal comportamento é até incentivado e comprova e reafirma a sua masculinidade, sendo apoiado e normatizado pelo patriarcado.

Outra figura transgressora no poema de Homero é Clitemnestra, uma figura feminina demonizada na obra por ter planejado e executado a morte de seu marido, depois de traí-lo. Todas as culpas recaem sobre Clitemnestra, enquanto seu cônjuge, Agamêmnon, é considerado como uma vítima de uma criatura insana, imoral e diabólica, conforme ele próprio deixa patente no fragmento que transcrevemos a seguir:

Me matou com ajuda da mulher detestável (depois de me convidar para sua casa. Depois de me oferecer um banquete), como quem mata um boi na manjedoura, e assim morri lamentável e à minha volta foram os companheiros chacinados.
Dos gritos o mais terrível foi o da filha do Príamo, Cassandra, morta pela ardilosa Clitemnestra, enquanto se agarrava a mim, e eu, jazendo no chão, tentava erguer os braços, mas deixei-os cair, moribundo, sobre a espada.
A cadela afastou-se e, embora eu tivesse já a caminho do Hades, ela não quis fechar-me as pálpebras nem a boca. Pois é certo que nada há de mais vergonhoso que uma mulher que põe tais ações no espírito, como ato ímpio que aquela preparou, causando a morte de seu legítimo marido. (HOMERO, 2011, p. 310-311).

Dessa forma, no canto XI, Agamêmnon quer alertar Ulisses, quando ele visita o Hades, narrando assim sua morte e exaltando seu papel de vítima, dizendo-lhe para não confiar em sua mulher e aconselhando-o como agir com a sua esposa: “Por causa disto, nunca sejas amável com a tua mulher”. Esse tipo de comportamento ecoa os dogmas patriarcais, segundo os quais a mulher deve ser tratada com firmeza e que não lhe sejam concedidas regalias, caso assim não se proceda, ela vai subjugar o marido, vai trai-lo.

Se Helena e Clitemnestra são criticadas duramente, são associadas ao mal e tratadas como seres sedutores, que vitimam os homens e lhe causam a destruição, Penélope é constantemente referenciada como “Sensata” e “Prudente”, porque atua segundo os parâmetros preconizados pelo patriarcado, é devotada ao lar, não se rebela e se mantém casta, apesar da ausência de seu cônjuge. Já as duas primeiras são sempre apontadas como maléficas, insubordinadas, modelos a não serem seguidos.

É possível notar que temos falas dos personagens masculinos, que coloca a mulher como culpada dos acontecimentos. Nesse sentido, Helena é culpada pela guerra de Tróia e pelas mortes dos guerreiros troianos. Ao aceitar fugir com Páris, ela desencadeou o conflito e, na concepção masculina, a responsável por todos os danos advindos dessa ação. Em uma passagem

da obra, um velho empregado de Ulisses refere-se a Helena como um ser traiçoeiro e deseja a sua morte:

Por isso ter-me-ia o amo recompensado, se aqui tivesse envelhecido.
Mas morreu-e quem dera que morresse Helena e toda a sua laia, visto que os joelhos
dissolveram a muitos homens!
Por causa da honra de Agamêmnon, também o meu amo foi para Ilíio de belos cavalos,
para combater contra os troianos. (HOMERO, 2011, p. 351).

A opinião masculina sobre as mulheres transgressoras (caso de Clitemnestra, Helena) é sempre marcada pelo viés negativo, pela desvalorização, pelo menosprezo e sintetizam uma tentativa fossilizar e valorizar o comportamento aceito pelo patriarcado, como o de Penélope, que não macula o seu lar, não trai o marido, mantendo-se fiel a todo custo, inclusive pondo em risco a própria existência.

A esse respeito, a pesquisadora Lilian Amadei Sais (2016, p. 26) sintetiza os comportamentos femininos dentro da obra homérica nos seguintes termos:

A Odisseia joga com dois paradigmas de conduta feminina, Clitemnestra e Helena, e a figura de Penélope, mulher mais importante para a narrativa, é construída de modo ambíguo de forma que, muitas vezes, suas intenções reais permaneçam obscuras ou um perigo latente de sua parte em relação ao marido seja insinuado.

Apesar de as demais personagens reconhecerem em Penélope qualidades como a virtude, a constância, a fidelidade, mesmo assim deixam entrever, sempre, uma certa desconfiança. Sob o olhar patriarcal, a mulher, ainda que seja virtuosa, está sempre sob suspeita, não sendo nunca confiável.

Não resta dúvida, portanto, que o estereótipo da mulher na cultura patriarcal, sempre vai recair sobre o modelo de Penélope, que é considerada impoluta, dedicada ao lar e incapaz de tomar as suas próprias decisões e, por outro lado, figuras femininas como Clitemnestra, Helena serão sempre paradigmas execrados e vistos como modelos a não serem seguidos, porque ousaram desobedecer as normas, deixaram de ser esposas pacíficas e domesticadas e se aventuraram a tomar as rédeas do próprio destino e atuar de uma maneira diferente daquela preconizada e avalizada pelo pensamento patriarcal.

Considerações Finais

Na análise realizada nesse artigo, buscamos analisar dentro da literatura clássica a posição da mulher, o seu papel dentro do enredo, o que permitiu verificar que os postulados patriarcais vigentes na época estratificam as posições das mulheres, que só podem estar circunscritas ao espaço da casa e subordinada aos representantes do sexo masculino, ou em locais externos, se abandonam a proteção e o confinamento do lar, em busca de liberdade e de realização de seus desejos. Nesse segundo caso, elas pagam um alto preço, são xingadas, vilipendiadas e rebaixadas ao extremo.

Ao analisar a representação feminina e os aspectos da predominância do gênero masculino na *Odisseia*, fica evidenciado o conservadorismo sócio-histórico dos gêneros dominantes e o papel subalternizado das mulheres, que para serem valorizadas, precisam se calar e obedecer, pois protestos, transgressão às normas, luta por direitos e pela liberdade são ações de mulheres maléficas, traiçoeiras, que não desejam a paz em seu lar, segundo um viés anacrônico e retrógrado, que insiste na supremacia do masculino sobre o feminino.

Dentro dessa perspectiva, procuramos identificar no texto alguns dos elementos eternizados e difundidos pela cultura patriarcal, que ressaltam e exaltam a personagem Penélope, enquanto símbolo do tipo de mulher valorizado pelos homens e criticam arduamente aquelas figuras que ousam transgredir normas, buscar um caminho diferente e tentam libertar-se do jugo masculino, como se verifica em relação a Helena e Clitemnestra.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERNANDES, Andreia Miriam Marantes. **Os estereótipos na representação do feminino na ficção queirosiana**. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares), Universidade Aberta. 2019. Disponível em: https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/9962/1/TMEPM_AndreiaFernandes.pdf. Acesso em: 01 mar. 2022.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; PAGOTO, Cristian. Cultura patriarcal e representação da mulher na literatura. **Ideação**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 09–23, 2009. Disponível em: <https://e-vesta.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/4936/3746>. Acesso em: 1 mar. 2022.

LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2019.

ROSSINI, Tayza Cristina Nogueira. A construção do feminino na literatura: representando a diferença. **Trem de Letras**, v. 3, n. 1, p. 97-111, 11 jul. 2016.

SAIS, Lilian Amadei. **Mulheres de Homero: o caso das esposas da Odisseia**. 2016. 186 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=12&Itemid=77&lang=pt-br. Acesso em: 09 set. 2022.

SILVA, Maria Valdiza Rogério da. O papel do dote/arras nas relações sociais entre homens e mulheres, no reino de Castela-Leão e na comuna de Perúgia, século XIII. **Seminário Internacional fazendo gênero 11 & 13th Womens's World Congress**. Florianópolis, 2017. p. 1-11. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1497382347_ARQUIVO_Simpotematico127__MariaValdizaRSilva.pdf. Acesso em: 06 mar. 2022.



AS CARTOGRAFIAS DO DI-VERSO NO CATAR DE GRAFIAS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Maria Eliane Souza da SILVA (UERN)¹
Leandro Lopes SOARES (UERN)²

RESUMO: Negra, catadora de papel e favelada, Carolina Maria de Jesus foi uma autora improvável. Nasceu em Sacramento, Minas Gerais, em uma comunidade rural e apesar de suas condições materiais, Carolina lutou para conquistar a sua dignidade e para se constituir como resistência contra a exploração e à desumanização. Sua obra testemunha a luta e opressão a que estão confinados os pobres no Brasil das primeiras 05 décadas do século XX. Desse modo, o conceito do “Diverso” aqui empregado, direciona-se, a partir do intelectual martiniquense Édouard Glissant, relacionando-o aos entrecruzamentos, e intercâmbios culturas entre nações e línguas, numa perspectiva elaborada por ele como “caos-mundo” e a construção de uma “poética relacional”. Ao partirmos dessa ideia, propomos observar na escrita da autora mineira, Carolina Maria de Jesus, a construção de uma “poética relacional cotidiana” a partir de suas cartografias do “di-verso” em seu catar de grafias, que problematiza suas várias identidades diante de seus vários papéis sociais, como a própria construção de seu pensamento no qual presenciamos em seu livro Quarto de Despejo (1960). Para isso, o “diverso” oferece-nos novas perspectivas para (re)avaliarmos espacialidades e pensamentos direcionados às formações dos processos sócios, históricos, culturais, de identidades e línguas/linguagens, e entre elas a literatura.

Palavras-chaves: Autoria Feminina; Carolina Maria de Jesus; Diverso; Poiésis cotidiana.

ABSTRACT: Black, waste picker and slum dweller, Carolina Maria de Jesus was an unlikely author. She was born in Sacramento, Minas Gerais, in a rural community and despite her material conditions, Carolina fought to conquer her dignity and to constitute herself as a resistance against exploitation and dehumanization. Her work witnesses the struggle and oppression to which the poor people in Brazil in the first 05 decades of the 20th century are confined. In this way, the concept of “Diverse” employed here is

¹ Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e bolsista pós-doc PNPd pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: mariaeliane28@hotmail.com.

² Mestre em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). E-mail: leandrolls231@gmail.com.

taken from the Martinique intellectual Édouard Glissant, relating it to the intersections, and cultural exchanges between nations and languages, in a perspective elaborated by him as “Chaos-world” and the construction of a “Poetics of Relation”. Based on this idea, we propose to observe in the writing of the author from Minas Gerais, Carolina Maria de Jesus, the construction of an “everyday poetics of relation” based on her cartographies of the “di-verse” in her picking of spellings, which problematizes her various identities in the face of her various social roles, such as the very construction of her thought which we witness in her book “Quarto de Despejo” (1960). For this, the “diverse” offers us new perspectives to (re)evaluate spatialities and thoughts directed to the formation of social, historical, cultural processes, identities and tongues/languages, and among them literature.

Keywords: Female Authorship; Carolina Maria de Jesus; Diverse; Poesis of everyday.

Introdução

No campo literário, há um fenômeno que se caracteriza pela insistência em manter vigente uma hegemonia que divide e classifica obras e autores em dois grupos: um que tem seus nomes e escrita exaltados, discutidos e divulgados pelos mais célebres críticos de literatura; e outro que tende a ser colocado à margem dos grandes debates, considerado inferior, indigno de atenção por parte desses aclamados conhecedores da arte literária. Cânone, como é conhecido esse fenômeno, ao tempo em que impulsiona grandes obras de renomados autores(as), torna invisível, de certa forma, extensa quantidade de outros textos, bem como de outros escritores(as), de diversos lugares do mundo.

O debate acerca desse conceito é amplo e antigo e divide opiniões entre intelectuais, estudiosos e apreciadores de escritos literários, pois questiona-se o fato de se existir como determinado um padrão classificatório do que deve ou não ser considerado digno de atenção, tomando como base um seleto grupo de nomes considerados grandes autores. A contestação do cânone ganhou destaque devido à grande variedade de formas de escrita literária, divergente das que representam o modelo canônico de literatura, e que merecem também atenção e reconhecimento. Desta feita, uma arena simbólica foi construída em torno dessas discussões e o que não se pode deixar de notar é que “O Cânone, uma palavra religiosa nas suas origens, tornou-se uma escolha entre textos em luta uns com os outros pela sobrevivência” (BLOOM, 2013, p. 33).

Essas primeiras palavras não foram ditas por acaso, mas pela pertinência em situar Carolina Maria de Jesus e sua obra aqui discutida como pertencente ao segundo grupo mencionado, marginal, visto que, desde sua primeira publicação até os dias atuais, ainda há uma certa resistência, por parte de muitos, em reconhecer a literariedade presente no livro da autora

: *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Isto posto, a escolha dessa exposição dá-se, entre tantas razões pertinentes e importantes, em três pontos iniciais que merecem ênfase, destacando-se pela:

I - Singularidade de sua autora, Carolina Maria de Jesus, além da passagem, no ano de 2014, do seu centenário de nascimento;

II - Comemoração recente dos 60 anos de publicação do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*;

III - Atualidade da obra mencionada, tendo em vista discorrer sobre temáticas que ainda são recorrentes no presente cenário político-social brasileiro.

Diante disso, resume-se, nesses três pontos, a imperatividade do alcançar do dia em que não seja mais necessária a insistência em fazer valer o reconhecimento de uma obra que já circula no cenário literário brasileiro há tanto tempo, escrita por um nome que já figura entre tantos outros nesse território. Em se tratando de Carolina e de tantas outras escritoras negras, é perceptível que isso ocorre por conta do racismo que permeia a nossa sociedade e que seu fim ainda não tem um vislumbre. Sendo assim, é preciso luta, resistência e reexistência para combater ou superar esse mal, o racismo estrutural, tão desnecessário para o fluir do mundo.

Nesse sentido, o conceito do “Diverso”, destacado no título desse texto direcionando-se ao aspecto da literatura e sociedade, parte do intelectual martiniquense Édouard Glissant o qual relaciona entrecruzamentos, intercâmbios entre culturas, nações e línguas, na perspectiva do próprio conceito por ele elaborado de “caos-mundo” (das trocas e mutações em devir, em transformações). Da construção de uma “identidade- rizoma” como ponto de intersecção de tudo.

Para isso, o diverso oferece-nos novas perspectivas para revermos e reavaliarmos espacialidades e pensamentos direcionados às formações dos processos sociais, históricos, culturais, de identidades e línguas, linguagens, e entre elas a literatura. A literatura e a sociedade.

Diante disso, o autor constrói sua “poética relacional” conduzindo-a a problematização das alteridades que a mesma chega a realizar a partir desse pensar “o outro”. Daí a tomada de construção do “pensamento rizoma” enquanto linha de pensamento entre as várias conexões, suas relações e alteridades no processo de pensamento sobre o outro.

Foi partindo dessa ideia que intitulamos essa escrita de AS CARTOGRAFIAS DO DI-VERSO NO CATAR DE GRAFIAS DE CAROLINA MARIA DE JESUS, observando, na autora, a construção de

sua “poética relacional cotidiana”, a problematização de suas várias identidades, dos seus vários papéis na sociedade, como a própria construção de seu pensamento rizomático ao longo de seu projeto literário, com destaque para o livro *Quarto de Despejo*.

Entre o reconhecimento e o revelar do lixo humano: abrindo as páginas do diário

Carolina Maria de Jesus e sua obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, representam a potencialidade de uma literatura escrita por quem sentiu na pele o caos do mundo e sua crueza. Em seu diário, ela narra o cotidiano, os conflitos, os questionamentos, suas vivências e percepções, de modo que o leitor é convidado a adentrar a favela do Canindé e nela residir por um tempo. Para além disso,

[...] também narra sua labuta cotidiana em vista da sobrevivência, tais como o enfrentamento da fome e pobreza, reagindo às intempéries da vida em família e em sociedade. No diário, aparecem seus dramas, sem perder, às vezes, o encanto e a decisão pela vida e pela escrita, suas revoltas e desencantos [...] (SANTIAGO, 2012, p. 162).

Tem-se, a partir dessa declaração, o entendimento de que *Quarto de despejo* é uma obra multitemática que toca em pontos bem específicos do contexto político-social da época, bem como da atualidade. Pobreza, política, preconceito, fome, entre outros, compõem os relatos que formam esse texto, tratados de uma maneira particular, por quem observa e vive essa realidade compartilhada por muitos. Alguns trechos do diário permitem enxergar mais claramente o olhar da escritora sobre esses temas, como o transcrito a seguir a respeito da fome:

Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as arvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou aos meus olhos.

A comida no estômago é como combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. Meu corpo deixou de pesar. [...] Eu tinha a impressão de que eu deslizava no espaço. Comecei a sorrir como se eu estivesse presenciando um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer? Parece que eu estava comendo pela primeira vez na minha vida. (JESUS, 2004, p. 40).

Assim, a obra de Carolina realiza, num primeiro momento, uma denúncia política/social, jogando luz no cenário brasileiro da modernização de “50 anos em 5” do final da década de 50 a partir de um projeto desenvolvimentista federal que priorizava a indústria, transportes e

energias, mas as metas não alcançavam o povo garantindo-lhes alimentação, moradia e educação minimamente dignas naquele momento. Daí a pobreza, o desemprego e a fome serem persistentes, apesar das inovações econômicas, políticas e sociais inseridas no governo de Juscelino Kubitschek. Nisso, de maneira crua e objetiva, o diário relata:

“Quem governa o nosso país é quem tem dinheiro, quem não sabe o que é fome, a dor, e a aflição do pobre. Se a maioria se revoltar, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. Precisamos livrar o país dos políticos açambarcadores....”.

“Eu não gosto do Kubitschek. O homem que tem um nome esquisito que o povo sabe falar, mas não sabe escrever”

5 de novembro de 1958

Despertei. Não adormeci mais.

Comecei sentir fome. E quem está com fome não dorme.

Quando Jesus disse para as mulheres de Jerusalem: — “Não chores por mim. Chora por vós’ — suas palavras profetizava o governo do Senhor Juscelino. Penado de agruras para o povo brasileiro. Penado que o pobre há de comer o que encontrar no lixo ou então dormir com fome.

Você já viu um cão quando quer segurar a cauda com a boca e fica rodando sem pegá-la?

É igual o governo do Juscelino! (JESUS, 2004, p. 85).

É perceptível no trecho, o teor crítico-social, conteúdo presente não só nas passagens descritas, mas em toda a escrita de Carolina Maria de Jesus, escrita essa construída pela vivência em territórios marginalizados e esquecidos, aquém dos direitos básicos de todo cidadão. Trata-se de várias narrativas reunidas em uma única, amarradas por um fio que costura rasgões de alma de quem a lê, desnudando um mundo desconhecido, ou melhor dizendo, ignorado por grande parcela da humanidade. Pelo diário de Carolina conhecemos a fundo a face da desigualdade social e a realidade de quem dorme e acorda com a incerteza de que vai ter pelo menos alimento para comer.

O vazio do prato enchia a caneta de tinta e o papel de relatos. Os principais e contínuos consumos eram de certeza a leitura, a escrita e a indignação. Lia tudo que chegava as suas mãos por meio do lixo: livros, revistas, etc. Nele ainda retirava cadernos usados nos quais escrevia o diário de suas vivências na favela, algo que em seguida tornara-se livro após o seu encontro com o jornalista Audálio Dantas, o qual menciona a escritora como “uma mulher extremamente pobre e simples, demonstrava uma grande lucidez crítica”:

Escrevo a miséria e a vida infausta dos favelados. Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade. (JESUS, 2004, p. 72).

De fato, a escrita era sua válvula de escape para as amarguras da vida. Dessa maneira, escrevia como uma forma de espulgar-se da rotina na favela e contra a miséria inserida nela em desabafo, denúncia e revolta: “Quando pus a comida o João sorriu. Comeram e não aludiram a cor negra do feijão. Porque negra é nossa vida. Negro é tudo que nos rodeia”. (JESUS, 2004, p. 32). Assim, a escrita configura-se mais que um processo estilístico, é a manutenção da própria vida em pensamento crítico direcionado muitas vezes à branquitude brasileira, fazendo-nos questionar: o que era ser negro(a) na década dos anos 60 e o que é ser negro(a) em nossa atualidade? Ou ainda, o próprio circuito de poder, de maneira irônica, sarcástica, bem humorada, inquietante, potente e de muitas poéticas:

13 de Maio. Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.

...Nas prisões os negros eram os bodes expiatorios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam felizes.

Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte. Mesmo assim, mandei os meninos para a escola. Estou escrevendo até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e linguiça. A chuva passou um pouco. Vou sair. ...Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:

– Viva a mamãe!

A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o hábito de sorrir. Dez minutos depois eles querem mais comida. Eu mandei o João pedir um pouquinho de gordura a Dona Ida. Ela não tinha. Mandei-lhe um bilhete assim:

– “Dona Ida peço-te se pode me arranjar um pouco de gordura, para eu fazer uma sopa para os meninos. Hoje choveu e eu não pude catar papel. Agradeço, Carolina”.

...Choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos.

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome! (JESUS, 2004, p. 34).

Diante dessa problematização, lembramos, ainda, o próprio sentimento de um feminismo, feminismo negro em Carolina Maria de Jesus. Pensando sobre as construções de pensamento da época sobre os processos de empoderamentos e emancipação da mulher, ações

já concretizadas na autora, mesmo de uma forma por vezes contraditórias ao ponto de querer ser homem para garantir seus processos de independência:

Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil, porque eu lia a história do Brasil e ficava sabendo que existia guerra, só lia os nomes masculinos como defensores da pátria então eu dizia para minha mãe:

– Porque a senhora não faz eu virar homem?

Ela dizia:

– Se você passar por debaixo do arco íris você vira homem.

Quando o arco íris surgia eu ia correndo na sua direção mas o arco íris estava sempre distanciando. Igual os políticos distante de povo. Eu cançava e sentava, depois começa a chorar. Mas o povo não deve cançar, não deve chorar, deve lutar para melhorar o Brasil para nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. Eu voltava e dizia para minha mãe:

– O arco íris foge de mim (JESUS, 2004, p. 48).

Transformando “lixo” em matéria de escrita: o catar de grafias de Carolina Maria de Jesus

“... eu classifico São Paulo assim: O Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos.”

(Carolina Maria de Jesus)

Em 1977, Clarice Lispector publicou o livro de contos *A via crucis do corpo*, obra de certa estranheza para os críticos especializados por fugir um pouco da tônica literária já conhecida dessa autora. Contemporânea de Carolina Maria de Jesus, Clarice Lispector também enfrentou duras críticas em relação a sua escrita, por ser mulher e por escrever diferente dos outros escritores da época. No entanto, dois fatores relevantes separam essas duas mulheres e suas trajetórias no universo literário: a classe social e a cor da pele. Uma pertenceu à classe média e era branca; a outra à favela e era negra.

No texto que introduz o livro já mencionado de Clarice Lispector, um trecho merece ser destacado. Trata-se do escrito intitulado “Explicação”, no qual a autora justifica a escrita dos textos de cunho erótico presentes nessa coletânea. Em certo momento de sua explicação ela declara: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR, 1998, p. 12). Essa fala de Clarice Lispector dialoga com o texto de Carolina Maria de Jesus no sentido de que o “lixo” foi transformado por ela em material de produção literária, resultando em *Quarto de despejo*.

Na publicação do livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), que em 2021 comemorou 60 anos de publicação, a tiragem inicial foi de dez mil exemplares esgotados na primeira semana. Traduzido em treze idiomas, descreve as experiências da autora no intervalo de 1955 a 1960. Primeiramente, avaliado como uma espécie de “literatura documentária de contestação” diante da eventual iniciativa de publicação de um jornalismo de denúncia, pela estrutura da obra e a condição social de sua autora. Atualmente, a obra consagra-se como uma das principais narrativas de autoria feminina dentro da expectativa da “literatura das vozes subalternas”, destacando-se como referência para os Estudos Culturais dentro e fora do país.

Em *Quarto de despejo* há a configuração de uma individualidade realizada por uma autopoiesis, naquilo observado como processo criativo acionado pelas potências do sentimento e das ações diárias mergulhadas na instância literária dos (ad)versos, no sentido de uma adição de outras versões e versos, diante de uma enunciação coletiva da comunidade do Canindé (antes Favela do Canindé) e na configuração de uma “Cartografia do Di-verso” na escrita da autora, na experiência pulsante de vida, laborando sua poiesis, seu cotidiano, ou melhor, sua “poiesis cotidiana”. Na constituição da “Cartografia do Diverso”, sugere a proposta de um olhar multiforme entre a realidade sociocultural da favela e o mundo de características poéticas de sua escrita.

Assim, ela opera, dentro do espaço marginal da favela em que residia, uma participação ativa, uma outra participação além da que é esperada dos habitantes desses espaços periféricos. Não mais passiva, Carolina constrói-se ser consciente de que sua atuação resistente, não apenas na favela do Canindé, mas no mundo e sua totalidade, é necessária para o estabelecimento das relações imprevisíveis no “caos-mundo”. Isso porque:

[...] existe caos-mundo porque existe imprevisível. É a noção de imprevisibilidade da relação mundial que cria e determina a noção de caos-mundo. Desse nascimento difícil de uma outra espécie de participação comunitária em uma cidade impossível que se chamou de aldeia-terra (mas toda aldeia supõe ainda um Centro hegemônico) temos uma consciência que não é mais ingênua, como nos primeiros textos fundadores das comunidades do mundo, porque essa questão já foi pensada do ponto de vista político; não podemos, portanto, abordá-la sem considerá-la sob esse ângulo. (GLISSANT, 2005, p. 46).

Nesse sentido, Carolina, corpo resiliente, corpo (re)existente diante da sociedade em suas muitas rasuras e agruras, corpo de escrita feminina que a tempos permaneceram a margem de uma ideologia cultural da tradição dominante literária, a quem não era concebida a atividade de

criação, apenas (pro)criação, naturalização: possível criatura, mas nunca criadora, torna-se consciente de seu papel enquanto escritora, ainda que desconhecida quando escrevia em seu diário. Ainda assim o “corpo de escrita Carolina” (re)lutou e (en)lutou diante de conservadorismos sociais e literários: mulher, negra, pobre, mãe solteira, favelada, semianalfabeta, catadora e escritora.

Faz-se necessário ressaltar que nessa cartografia diversa, não falamos apenas de Carolina autora/catadora de papel, mas de uma multiplicidade de autorias, em destaque a feminina em que tantas outras Carolinas cataram seus papéis anteriormente nas letras da literatura e da sociedade ao longo da história: De Virgínia Woolfs a Mary Shelleys. Quantas Marias Firmino dos Reis a Conceições Evaristos poderíamos cartografar ou “catografar”?

Desse modo, Carolina constitui-se como escritora plural na inscrição de suas palavras, sentimentos, pensamentos e no processo híbrido de sua linguagem, transitando entre a aquisição de um vocabulário erudito de suas vivências literárias e o coloquial de sua vivência cotidiana, tudo a concretizar o processo do conceito de “escrevivências”, como bem propõe outra grande assinatura da literatura afrofeminina brasileira, Conceição Evaristo. Nas palavras evaristianas:

Quando eu estou escrevendo, ou quando outras mulheres negras estão escrevendo, me vem muito na memória a função que as mulheres africanas, dentro da casa grande escravizadas, as funções que essas mulheres tinham de contar histórias para adormecer os da casa grande. A prole era adormecida com as mães preta contando histórias. Então, eram histórias para adormecer, quando eu digo nossos textos, ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos para adormecer os da casa grande, pelo contrário, para acordá-los de seus sonos injustos e essa escrevivência ela vai partir, ela toma como mote de criação, justamente a vivência, ou a vivência do ponto de vista pessoal ou a vivência do ponto de vista coletivo. (EVARISTO, TV Brasil, 2017).

E ela a(cor)dou, a cor doou e de cor realizou a configuração da escrita da quebra mítica de mulher negra e da favela, assim como a instauração da mitologia branca dominante ao afirmar que:

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta [...] O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A enfermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém. (JESUS, 2004, p. 58).

O eu-lírico performatiza uma narrativa de registros, denúncias e intensidades, transmutando o documentar cotidiano do gênero diário pessoal à subjetividade literária e suas alteridades. (De)escreve de maneira sinestésica e iconoclástica a sociedade de sua época:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de “viludo”, almofadas de “sitim”. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 2004, p. 37).

A escrita de Carolina parte como princípio de um “diverso do mundo” entre sociedade e literatura, “cornubando” paisagens de uma “cartografia marginal” mapeada em favela; em contrastes com a realidade familiar de seus leitores; numa instância literária que disputa e relaciona um imaginário coletivo com a outra ponta; o outro lado do muro de uma esquina de uma rua desconhecida, localizada em uma casa escondida, ocultada de um bairro periférico, problematizada pela autora na singularidade de um cômodo invisível e inutilizado do “quarto de despejo” favela.

Em diálogo com o pensamento do poeta, ensaísta e filósofo da Martinica, Édouard Glissant, e ainda em meio aos seus distintos papéis - antes mencionados -, nossa catadora realiza o conceito de uma filosofia do “diverso do mundo”, mediado nas relações e agenciamentos de sua “narrativa periférica”, que está a margem, na inovação de sua estética literária que olha de dentro, sem ser centro ou centralidade, quebrando as “tradições literárias” desde o sentido de uma pertença à “gramaticalidade masculina, classe média e branca” à exterioridade autoral, confabulando o cotidiano esteticamente enquanto narradora e personagem, como matéria de denúncia e poiésis em um gênero marginalizado como o diário.

Nisso, inaugura, uma dinâmica da pobreza na literatura brasileira sem adjetivá-la como pobre, mas simples, direta, sem adornos, de maneira crua relata suas fomes: de vida e de comida. (Sub)versa em outras versões, vertendo e (con)vertendo. (Re)vertendo a sublimação do canônico e suas “belas letras”. Agora, Carolina cata o cotidiano de papel a papel em suas letras sujas no chão diário da favela, elaborando dia após dia a tentativa da reciclagem de sua própria história esfacelada a partir de sua “literatura de resíduos”, de sua “literatura residual” de sua Literatura Menor; construindo dali a sua maior poesia, o seu melhor poema: a sobrevivência de uma mulher negra catadora de (real)(c)(idade). Que poema seria mais imagético? Que rima teceria verso mais sonoro que a descrição da vida em vias de fome? “Por uma literatura menor”? Como diria Gilles

Deleuze não pejorativamente minorizada, mas em seu “devir- minoritário” ao dar vozes às minorias, a partir da articulação das singularidades que lhe são próprias.

Desse modo, Carolina, como diria o professor Eduardo de Assis Duarte, corporifica a diferença desse “trabalho com a linguagem, afim de subverter imagens e sentidos cristalizados” (DUARTE, 2011, p. 45). Circunscreve-se no corpo de escrita negra, da escritora negra/semialfabetizada, reconhecendo-se e dizendo-se negra, a narrar de dentro da história; confundindo-se entre personagem, autora e narradora quando coloca em seu diário:

... Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondia-me:

— É pena você ser preta.

Esquecendo-se eles que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça êle já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta.

... Um dia, um branco disse-me:

— Se os pretos tivessem chegado ao mundo depois dos brancos, aí os brancos podiam protestar com razão. Mas, nem o branco nem o preto conhece a sua origem.

O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. A efermidade que atinge o preto, atinge o branco. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém. (JESUS, 2004, p. 56).

A partir daí, pensamos nela em processo de agenciamentos e rupturas com o resigno desse “sujeito subalterno”, oferecido por Gayatri Spivak, como o que pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Citação que se relaciona ao diário por completo e ainda mais ao mencionar:

Quando eu vou na cidade tenho a impressão que estou no paraizo. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem-vestidas. Tão diferentes da favela. As casas com seus vasos de flores e cores variadas. Aquelas paisagens há de encantar os olhos dos visitantes de São Paulo, que ignoram que a cidade mais afamada da América do Sul está enferma. Com as suas úlceras. As favelas. (JESUS, 2004, p. 76).

Ou ainda, a partir de sua proximidade, enquanto mãe solteira, podemos relacioná-la à viúva mencionada pela crítica indiana que é evitada duplamente de se auto-representar pela questão primeira de ser mulher e segunda por sua qualidade de viúva, relatadas no ensaio “Pode

um subalterno falar?” publicado primeiramente com o subtítulo de “Especulações sobre os sacrifícios da viúva”. Cartografa-se em ambos os textos, no texto literário e teórico, a marginalidade do subalterno amplamente conferida ao gênero feminino, uma vez que como articula Spivak: “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p.15). Poderia uma favelada falar? Escrever? Ler?

Spivak, ainda em seu discurso, reporta-se especificamente à mulher “pobre e negra”, a “mulher Carolina em seu quarto de despejo”, atestando pré-requisitos que cominam a condição de subalternidade entre a estratificação social/econômica da pobreza (a pobreza da favela em contexto), a delimitação desleal e inferiorizada de gênero (a mulher mãe solteira), a identificação da cor negra (da negra semianalfabeta, territorializando-a pertinentemente “no lugar” limitado e reservado por uma ideologicamente, fora do centro, de todas as atenções, privilégios ou considerações, inserida no descentro, marginalizadamente periférica: subalternamente feminina desde o contexto da produção colonial e seu domínio masculino.

Considerações finais

Em seu diário, Carolina nos revela o seu discurso de resistência, fugindo aos silenciamentos, desconstruindo o canônico de maneira geral: na literatura, na linguagem, no gênero, na cor e na espacialidade marginal da favela. Contraria a suposição oferecida ao termo subalterno como “aquele que a voz não pode ser ouvida” (GRAMISCI, 1999, p. 35), pois ela se fez e faz ouvir a partir de seu diário, atentando ao fato de que “nenhum ato pode ocorrer em nome do subalterno”. Assim, elabora seu discurso de dentro da situação relatada, sem ser centro, mas incorporando-o como semelhante, como uma tatuagem do corpo que relata suas vivências e escritas: suas escrevivências. Coloca em xeque discursos hegemônicos e crenças nas tentativas de emudecimento das vozes em subalternidade, das ideologias fundantes e seus encarceramentos, seus centros, contrariando a tudo exerce aquilo que sempre fez em sua vida: RECICLA. Elaboro a reciclagem das falas de origem e tradição, redimensionando a mulher um novo espaço social da oradora, compositora e escritora, de criadora de pensamentos, imagens e palavras- cria e procria. Sua cartografia de resíduos e papéis cata a cada letra a diferença e a denúncia, consagrando-a, como sempre foi seu desejo, enquanto autora feminina, enquanto

escritora e ainda além, como “intelectual negra” que não coloca mais a Casa Grande para dormir, mas acorda a todos ao catar de papéis em que: versa, (sub)versa, (in)versa, (re)versa e (DI)VERSA.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Lisboa: Temas e Debates, 2013.

DUARTE, E. A. e FONSECA, M. N. S. (Org.) **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, vol. 4, História, teoria, polêmica.

DELEUZE, Gilles. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Org. de Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999 (v. 1).

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2004.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: 1998.

MIRANDA, Fernanda R. **Carolina Maria de Jesus: literatura e cidade em dissenso**. São Paulo: ECidade, 2020.

SANTIAGO, Ana Rita. **Vozes literárias de escritoras negras**. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Ferreira Feitosa, André Ferreira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.



AS IRMÃS DE JUDITH: MULHERES, LITERATURA E SILENCIAMENTO

Daniel Almeida MACHADO (UFMS)¹

RESUMO: Em 2021, estreia de modo remoto a peça teatral brasileira *Em busca de Judith*, cujo tema é a busca da protagonista, a atriz Jéssica Barbosa, pela real história de sua avó, Judith Alves Macedo, tida como morta em um acidente de carro. A obra estabelece diálogo com o real e o ficcional, já que o nome Judith também ecoa no texto *Um teto todo seu*, da escritora inglesa Virginia Woolf, que inventa uma irmã para o escritor William Shakespeare, a fim de demonstrar que a mesma não teria as mesmas oportunidades que o grande dramaturgo inglês. Décadas mais tarde, nos anos 50, é Clarice Lispector quem retoma a mesma história em sua crônica *A irmã de Shakespeare*, publicada na seção feminina do jornal “Comício”. Por meio do diálogo estabelecido entre tais produções de autoria feminina, este trabalho pretende analisar a questão do apagamento e silenciamento de mulheres na artes e na história, pensando no signo de Judith, como marca do feminino que foi condenado ao silêncio, e no de suas “irmãs”, isto é, as mulheres que inserem suas vozes nos mais diversos espaços literários, artísticos e sociais.

Palavras-chaves: Mulheres; Literatura; Arte; Silenciamento.

ABSTRACT: In 2021, the Brazilian play *Em Busca de Judith* premiered remotely, whose theme is the search of the protagonist, actress Jéssica Barbosa, for the real story of her grandmother, Judith Alves Macedo, presumed dead in a car accident. The work establishes a dialogue with the real and the fictional, since the name Judith also echoes in the text *A Room of One's own*, by the English writer Virginia Woolf, who invents a sister for the writer William Shakespeare, in order to demonstrate that she would not have the same opportunities as the great English playwright. Decades later, in the 1950s, it was Clarice Lispector who took up the same story again in her chronicle *A irmã de Shakespeare*, published in the women's section of the newspaper “Comício”. Through the dialogue established between such productions of female authorship, this work intends to analyze the question of the erasure and silencing of women in the arts and in history, thinking about the sign of Judith, as a mark of the feminine that was condemned to

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil. Em suas pesquisas, prioriza as produções literárias de autoria feminina, bem como as representações femininas na literatura, relações de gênero, corpo e violência. E-mail: danimachx22@gmail.com

silence, and of her “sisters”, that is, the women who insert their voices in the most diverse literary, artistic and social spaces.

Keywords: Women; Literature; Art; Silencing.

Introdução

“De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher” (WOOLF, 1991, p. 62), escreve Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, publicado em 1929. A obra é fruto de duas conferências proferidas pela escritora inglesa, em 1928, no Newnham College e Girton College, campus universitários da conceituada Universidade de Cambridge, na Inglaterra. O tema da conferência é “Mulheres e ficção” e, como nota Virginia na citação que inicia nosso parágrafo, o espaço literário não promoveu, historicamente, a inserção das mulheres.

De fato, seja pelo apagamento de sua assinatura, um “anônimo” que escreve, ou pelas condições impostas, da sociedade patriarcal e machista, que não estimula a mulher ao universal, aprisionando-as aos âmbitos doméstico, sabemos que o cânone literário, desde a aurora de nossa civilização, é majoritariamente masculino. Para provar sua tese, Virginia cria uma irmã para Shakespeare, Judith, que simboliza a ausência e o silenciamento imposto para as mulheres nas artes, e, concomitantemente, fora dela. Deste modo, este artigo propõe brevemente pensar no signo de Judith, como marca do feminino que foi condenado ao silêncio, e no de suas “irmãs”, isto é, as mulheres que inserem suas vozes nos mais diversos espaços literários, artísticos e sociais. Nossas reflexões serão baseadas na referida obra de Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, mas em outros escritos da autora como “Profissões para mulheres” e “A nota feminina na literatura”, na crônica “A irmã de Shakespeare”, de Clarice Lispector, publicada em 1952 no jornal *Comício*, e na peça teatral “Em busca de Judith”, da atriz Jéssica Barbosa, cuja estréia se deu de maneira remota, nas plataformas digitais do Brasil, em 2021.

As irmãs de Judith

Quem foi Judith Shakespeare? O que ela fez? Sua vida se compara com a grandeza de seu sobrenome? Ao longo das páginas de *Um teto todo seu*, Virginia Woolf apresenta uma personagem pouco conhecida da historiografia literária: Judith Shakespeare, irmã de

Shakespeare. De seu irmão, conhecemos as grandes obras que moldaram grande parte do pensamento ocidental, a exemplo de *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeu e Julieta*, entre muitas outras, de Judith, no entanto, ainda nos questionamos, qual o seu papel no cânone literário?

A pergunta não passa, a Virgínia e ao público de mulheres que ouviram sua palestra pela primeira, e aos seus leitores e leitoras de hoje, de uma ficção. Trata-se de um esforço de imaginação, uma suposição: “Permitam-me imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente dotada, chamada, digamos, Judith” (WOOLF, 1991, p. 59). Enquanto o irmão iria para a escola, aprendendo latim por meio da leitura de Ovídio, Virgílio e Horácio, mas também se aventurando com os prazeres da vida, casando muito cedo, concebendo um filho, viajando para Londres para trabalhar em um teatro, a irmã caçula não teria tido a mesma sorte, dado o seu fado de mulher. Como aponta Virginia, o tratamento dos irmãos era desigual, já que, ao passo que William Shakespeare se formava enquanto tal, o grande nome que hoje conhecemos, as mesmas portas não se abriam para Judith:

Enquanto isso, sua extraordinariamente bem-dotada irmã, suponhamos, permanecia em casa. Era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa por ver o mundo quanto ele. Mas não foi mandada à escola. Não teve oportunidade de aprender gramática e lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio. Pegava um livro de vez em quando, talvez algum do irmão, e lia algumas páginas. Mas nessas ocasiões, os pais entravam e lhe diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis. (WOOLF, 1991, p. 59-60).

Se a narrativa de Judith se apoia na ficção, os acontecimentos que permeiam sua vida, a ocupação com as tarefas domésticas, a falta de oportunidades, a inserção em uma “vida de mulher”, encontram ecos na realidade, como nota Virginia em outro texto, de 1905, portanto anterior a *Um teto todo seu*, intitulado de “A nota feminina na literatura”. Neste, a escritora inglesa nos lembra que “Jane Austen [...] teria de esconder seus escritos embaixo de um livro quando alguém entrava na sala, e Charlotte Brontë teria de interromper o trabalho para ir descascar batatas” (WOOLF, 2013, p. 27)². Projetar-se para o universal, para o pensamento, para a obra de arte, instâncias das quais se ocupam somente os homens, eram desafios para tais escritoras, e constituíam-se como tais para várias das escritoras dos séculos anteriores, quiçá,

² Sobre as irmãs Brontë, recomenda-se o filme “Emily”, focado no fazer literário de Emily Brontë, recém-lançado no Brasil, em Janeiro de 2023.

ainda do atual, que deveriam conciliar as poucas horas vagas, as quais dedicavam com afinco ao fazer literário, com as intermináveis horas e ocupações do “eterno feminino” (Beauvoir). É o que acontece com a personagem inventada por Virginia Woolf. Recusando-se ao casamento, “foi duramente surrada pelo pai” (WOOLF, 1991, p. 60), mas deixava resistir sua vocação para a arte, o que culmina com a sua fuga para Londres, numa noite de verão. Na capital londrina, tenta seguir os passos do irmão, já que “Os pássaros que cantavam nas sebes não eram mais musicais do que ela. Judith tinha o mais vivido pendor, um dom como o do irmão, para a melodia das palavras. Como ele, tinha uma predileção pelo teatro. Ficou à entrada de um; queria representar, disse”(WOOLF 1991, p. 60). Sua força de vontade, contudo, é barrada por um simples acaso do destino: ser mulher. Por sua condição, não teria possibilidade alguma de ser atriz, o que a leva à resignação frente a impossibilidade de obter algum aprendizado no ofício desejado. Os momentos finais da vida de Judith, a mulher que gostaria de ser artista, são assim narrados por Virginia:

Apesar disso, seu talento era para a ficção, e desejava com ardor alimentar-se abundantemente da vida dos homens e mulheres e do estudo de seus estilos. Finalmente — pois era muito jovem e tinha o rosto singularmente parecido com o do poeta Shakespeare, com os mesmos olhos cinzentos e sobrancelhas arqueadas —, finalmente, o empresário Nick Greene compadeceu-se dela. Judith viu-se grávida desse cavalheiro e então — quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado e enredado num corpo de mulher? — matou-se numa noite de inverno, e está enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus em frente ao Elephant and Castle.

É mais ou menos assim que se daria a história, penso eu, se uma mulher na época de Shakespeare tivesse tido a genialidade de Shakespeare. (WOOLF, 1991, p. 61).

A história de Judith, décadas mais tarde, vai ser o tema de uma crônica escrita por Clarice Lispector. O texto, intitulado “A irmã de Shakespeare”³, e publicado no jornal *Comício*, em 22 de maio de 1952, sob o pseudônimo de Tereza Quadros, é menos uma criação literária da própria Clarice, e mais uma reprodução fac-símile do texto de Virginia Woolf. Curioso notar, no entanto, que o texto é publicado nas “páginas femininas” que Clarice escrevia para o jornal, isto é, notas

³ O texto pode ser encontrado de duas maneiras. “A irmã de Shakespeare”, título que foi publicado no jornal *Comício*, encontra-se na organização *Correio feminino*, da editora Rocco, cuja edição contém as páginas de Clarice para a imprensa brasileira, mais especificamente aquelas dedicadas ao público feminino, isto é, as “páginas femininas”. Na edição *Todas as crônicas*, da mesma editora, a crônica leva o título de “A violência de um coração”, publicado em maio de 1969 no jornal *Joia*. Trata-se de um processo bastante conhecido do fazer literário de Clarice: o reaproveitamento. Conforme Maria Aparecida Nunes: “Um outro aspecto peculiar da forma de Clarice trabalhar o texto também se faz presente ao longo de todas as colunas que produziu, seja como Tereza Quadros, Helen Palmer ou Ilka Soares. Ela (re)aproveitava textos que já tinham sido escritos por ela mesma e publicados nessas páginas” (NUNES, 2013, sp).

sobre as cenas domésticas do cotidiano da mulher e o derradeiro “universo feminino”, permeado por dicas de beleza, como segurar os homens, formas de manter a feminilidade. Se, conforme Aparecida Maria Nunes, responsável pela organização de tais textos, publicados pela editora Rocco como “Correio feminino”, as páginas de Clarice em nada se diferenciavam, em relação aos temas, de outras páginas femininas da época, é possível identificar nelas “o recurso pelo qual Clarice Lispector se pautou para compor tais páginas e que, de certa forma, caracterizam ainda sua ficção: o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras” (NUNES, 2013, sp). É o caso da inserção do texto de Virginia. Começa-o com uma breve introdução:

Uma escritora inglesa – Virginia Woolf – querendo provar que mulher nenhuma, na época de Shakespeare, poderia ter escrito as peças de Shakespeare, inventou, para este último, uma irmã que se chamaria Judith. Judith teria o mesmo gênio que seu irmãozinho William, a mesma vocação. Na verdade, seria um outro Shakespeare, só que, por gentil fatalidade da natureza, usaria saias. (LISPECTOR, 2013, sp).

A ironia clariciana, a exemplo de escrever que Judith teve “uma gentil fatalidade da natureza”, isto é, nascer mulher, pontua outros momentos do texto. Shakespeare, como todos sabemos, pode exercer o alargamento de sua própria vida, aventurando-se pelo mundo, escapando para Londres, entrando em contato com o mundo do teatro. Logo, “aguçou suas palavras em contato com as ruas e o povo, teve acesso ao palácio da rainha, terminou sendo Shakespeare” (LISPECTOR, 2013, sp). E Judith?, questiona Clarice. Ao invés de ir a escola, cerzia meias ou vigiava o assado, por ordem dos pais, mas “não por maldade: adoravam-na e queriam que ela se tornasse uma verdadeira mulher” (LISPECTOR, 2013, sp).

Aqui, tornar-se uma mulher “verdadeira” não permite uma real experiência do devir feminino, e das conseqüentes transformações que rodeiam uma existência. Trata-se somente de um destino imanente, que não visa à transcendência, como em tantos momentos escreve Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. “Em que o fato de sermos mulheres terá afetado a nossa vida? Que possibilidades nos foram oferecidas, exatamente, e quais nos foram recusadas? (BEAUVOIR, 2016, p. 25). Com esses questionamentos, e com sua inovadora reflexão, escrita nos idos da década de 40, a filósofa francesa permite pensar nas inúmeras mulheres, Judiths de hoje e outrora, que tiveram suas reivindicações negadas. Ter as vontades negadas, e a impossibilidade de qualquer condição que ultrapasse o ser mulher programado para o lar:

[...] o drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como o inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? Que caminhos lhe são abertos? Quais conduzem a um beco sem saída? (BEAUVOIR, 2016, p 26).

Ser o inessencial, o Outro da cultura, mero apêndice da sociedade, faz com que as mulheres tenham vidas invisíveis, condenadas aos escombros do silêncio e da inexistência de um projeto maior, com vistas a valores maiores para si mesmo. Em seu texto, após anunciar o suicídio de Judith, Clarice arremata com a conclusão: “E assim acaba a história que não existiu” (LISPECTOR, 2013, sp). Conclusão que, a nós, possui um duplo sentido. Tanto pode ser a história de Judith como construção, já que se trata de um recurso ficcional de Virginia Woolf, a fim de discutir a condição feminina, mas também pode ser toda a vida, a história, de uma mulher que poderia ter sido, mas nunca o pode ser. A história de um sujeito com a vida silenciada e que não teve a concretude de seus projetos realizados, cuja abertura não se deu para “um futuro indefinidamente aberto” (BEAUVOIR, 2016, p. 26).

Seriam inúmeros os exemplos literários que lidam com essas “histórias que nunca existiram”, sob a égide do silenciamento. Na literatura brasileira contemporânea, “A vida invisível de Eurídice Gusmão”, da escritora Martha Batalha, já leva no título a ideia de uma vida marcada pelo “E se...”, confirmada pelas páginas do romance: “Esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido” (BATALHA, 2016, p. 38). Ou como escreve Ana Cristina Cesar, em um poema sem título, “Tudo o que poderia ter sido e nunca foi” (CESAR, 2013, p. 372).

Por fim, se a irrealização foi e é uma das marcas do feminino, para inúmeras mulheres, há sempre a possibilidade de questionamento frente ao silenciamento e ao apagamento de determinadas histórias. É esse o propósito da peça “Em busca de Judith”, de 2021. A partir de um fato, a recuperação da história de sua avó, Judith Alves Macedo, a atriz Jéssica Barbosa tenta contornar algumas lacunas em relação a essa figura feminina de grande importância em sua vida. Quando criança, ouvia que sua avó teria morrido em um acidente de carro, no entanto, descobre que ela havia sido internada em um hospital psiquiátrico, local onde permaneceu até sua morte. Quem foi Judith? O que ela fez? Quais foram suas vontades? Como foi sua vida? Essas mesmas perguntas, direcionadas à Judith Shakespeare, feitas primeiro por Virginia Woolf, e depois por Clarice Lispector, agora são feitas por Jéssica Barbosa, com vistas a outra Judith. No caso do tratamento manicomial, sabe-se que nos séculos passados diversas mulheres, ao menor sinal de

contravenção, eram convocadas a “descansar” nessas clínicas psiquiátricas. No poema “uma canção popular (séc. XIX-XX)”, Angélica Freitas escreve a respeito dessas mulheres incômodas:

uma canção popular (séc. XIX-XX)

uma mulher incomoda

é interdita

levada para o depósito

das mulheres que incomodam [...] (FREITAS, 2017, p. 15).

É de tanto incomodar, contudo, que uma nova realidade advém. Em todas essas vidas, de Virginia, Clarice, Jéssica, mas também de Simone de Beauvoir, Ana Cristina Cesar, Martha Batalha, Angélica Freitas e muitas outras, há inúmeros transbordamentos, ao questionar a mulher em sua condição dentro de uma sociedade patriarcal, de experiências genéticas e generificadas. O signo de Judith, portanto, pode ser lido como uma marca do feminino que foi condenado ao silêncio, mas também podemos pensar em suas “irmãs”, isto é, as mulheres que inserem suas vozes nos mais diversos espaços literários, artísticos e sociais. Mulheres que hoje já podem ter “um dinheiro no bolso” e “um teto todo seu”, fazendo valer suas vontades, desejos e projetos individuais. Em especial nas artes, foco de nosso texto, e com as escritoras citadas, pode-se ressoar as palavras de Virginia Woolf no encerramento de seu célebre texto:

Pois bem, minha crença é de que essa poetisa que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada numa encruzilhada ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e pondo os filhos para dormir. Mas ela vive; pois os grandes poetas nunca morrem, são presenças contínuas, precisam apenas da oportunidade de andar entre nós em carne e osso. Essa oportunidade, segundo penso, começa agora a ficar ao alcance de vocês conferir-lhe. (WOOLF, 1991, p. 137-138).

Poderiam ser elencados inúmeros outros exemplos de irmãs de Judith, nos mais diversos campos artísticos, sociais e políticos, comprovando a tônica esperançosa de Virginia Woolf, ao considerar sim, que Judith ainda vive, em sua sobrevida por meio de suas irmãs.

Conclusão

Certamente, a situação que se apresenta hoje, no plano literário, mas também em outras artes, é muito mais favorável às mulheres e a ficção. No Brasil, a última edição (64ª) do prêmio Jabuti, de 2022, apenas escritoras chegaram à lista final da categoria Romance, composta por

nomes como Natalia Borges Polessio, Andréa Del Fuego, Micheline Verunschik, Aline Bei e Tatiana Salem Levy. Outrossim, o prêmio de livro do ano foi dado a uma poeta, a escritora Luiza Romão, por sua obra *Também guardamos pedras aqui*, que invoca nomes por vezes esquecidos na história ocidental, a exemplo de Helena, Andrômaca e Cassandra. Escritoras de outrora, que pouco eram citadas nos manuais de historiografia literária brasileira, a exemplo da própria Clarice Lispector, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles e Ana Cristina Cesar, mas também outras, configuram presença marcada no cânone literário brasileiro do século, servindo mesmo de inspiração e diálogo para as novas escritoras que surgem, no século XXI. Em 2021, a intelectual brasileira Heloisa Buarque de Hollanda lança *As 29 poetisas hoje*, fruto de um expressivo material das novas escritoras de poesia. Pode-se afirmar, hoje, a presença da mulher na literatura, com exemplos que poderiam ser dados em outros contextos geográficos, não só Brasil. Todavia, é preciso considerar que o terreno conquistado ainda é um terreno em disputa, cotidianamente reafirmado pelas próprias mulheres. Escritoras que, como irmãs de Judith, podem fazer voz a todas aquelas que não puderam ser ouvidas. Assim, como conclui Virginia Woolf em *Um teto todo seu*:

[...] a poetisa morta que foi a irmã de Shakespeare assumirá o corpo que com tanta freqüência deitou por terra. Extraíndo sua vida das vidas das desconhecidas que foram suas precursoras, como antes fez seu irmão, ela nascerá. Quanto a ela chegar sem essa preparação, sem esse esforço de nossa parte, sem essa certeza de que, quando nascer novamente, achará possível viver e escrever sua poesia, isso não podemos esperar, pois seria impossível. Mas afirmo que ela viria se trabalhássemos por ela, e que trabalhar assim, mesmo na pobreza e na obscuridade, vale a pena. (WOOLF, 1991, p. 138).

Viver e escrever sua poesia, Judith. Por meio de suas irmãs, por meio da vida de tantas outras mulheres.

Referências

- BARBOSA, Jéssica. **Em busca de Judith** (peça teatral). Direção: Pedro Sá Moraes, 2021.
- BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. "A irmã de Shakespeare". In: _____. **Correio feminino** [recurso eletrônico]. Organização: Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2013.

LISPECTOR, Clarice. "A violência de um coração". In: _____. **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FREITAS, Angélica. "uma canção popular (séc. XIX-XX)". In: _____. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1991.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: RS: L&PM, 2013.



DENÚNCIA E RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *NADA LHE SERÁ PERDOADO*, DE MARIA ARCHER

Simone dos Santos Alves FERREIRA (UEPB)¹

RESUMO: O presente artigo é um estudo acerca da obra *Nada lhe será perdoado* (1952) da escritora portuguesa Maria Archer. Objetiva-se analisar como a escrita da autora problematiza e denuncia o lugar da mulher na sociedade portuguesa das décadas de 1930 e 1940. Para isso, explora-se analiticamente a protagonista, com o intuito de mostrar como tal personagem problematiza as noções de gênero na sociedade da época em plena ditadura salazarista. As discussões teóricas de Perrot (2005) foram fundamentais para discutirmos brevemente acerca das relações mulher e sociedade, Foucault (1988) para entendermos a questão do corpo feminino e sua repressão numa sociedade de base patriarcal e Silva (2014), Pedrosa (2017) e Edfeldt (2006), se fizeram necessárias para refletirmos sobre o lugar da mulher escritora no contexto do século XX em Portugal. A análise do romance nos mostra a trajetória de uma mulher extremamente reprimida pelos dogmas do seu tempo, tendo seu corpo e liberdade de escolha cerceados pelo patriarcalismo. Portanto, entendemos a partir do recorte proposto para análise que Maria Archer, enquanto agente social, utiliza a sua escrita para denunciar a opressão e reivindicar direitos e espaços para o sexo feminino.

Palavras-chaves: Maria Archer; Mulher e sociedade; Estudos de Gênero; Escrita de autoria feminina em Portugal.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB), doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Na pesquisa de doutorado, busco observar como se dá a configuração das noções de gênero e escrita de autoria feminina nos discursos, ações e atitudes das personagens protagonistas de dois romances, *Una mujer de fin de siglo* (2007) da argentina Maria Rosa Lojo e *Eu vivi por um sonho* (2009) da autora italiana Rosa Maria Cutrufelli, a partir da noção de temporalidade múltipla e anacrônica. Pretendo mostrar que apesar das narrativas se situarem em tempos distintos, século XVIII e XIX, é possível perceber na constituição dos enredos das obras um certo dialogismo, quando nos deparamos com a sobrevivência de certas imagens, traços, comportamentos, ideias ou discursos proferidos pelas personagens em seus referidos tempos que ressoam em épocas seguintes ou estiveram presentes em épocas anteriores. Não só isso, o fato das escritoras contemporâneas se engajarem em ressignificar e ficcionalizar a história de personalidades importantes da história, Olympe de Gouges e Eduarda de Mansilla, também configura esse modelo de temporalidade proposta pelo teórico francês Georges Didi-Huberman (2015). E-mail: alvessimone555@gmail.com.

ABSTRACT: This article is a study about the work *Nothing will be forgiven* (1952) by the portuguese writer Maria Archer. The objective is to analyze how the author's writing problematizes and denounces the place of women in portuguese society in the 1930s and 1940s. For this, the protagonist is explored analytically, with the intention of showing how this character problematizes the notions of gender in society of the time, in the middle of Salazar's dictatorship. The theoretical discussions by Perrot (2005) were fundamental for us to discuss briefly about the relations between women and society, Foucault (1988) to understand the issue of the female body and its repression in a patriarchal society and Silva (2014), Pedrosa (2017) and Edfeldt (2006), were necessary for us to reflect on the place of the female writer in the context of the 20th century in Portugal. The analysis of the novel shows us the trajectory of a woman extremely repressed by the dogmas of her time, having her body and freedom of choice restricted by patriarchy. Therefore, we understand from the cut proposed for analysis that Maria Archer, as a social agent, uses her writing to denounce oppression and claim rights and spaces for the female sex.

Keywords: Maria Archer; Woman and society; Gender Studies; Writing by female authorship in Portugal.

A obra que lemos é da escritora portuguesa Maria Emília Archer Eyrolles Baltasar Moreira (1899-1982). A autora teve forte relevância para o contexto literário da década de 1930-1940, no entanto, teve algumas das suas obras censuradas por afrontar o salazarismo, sistema político vigente na época. Além da censura das obras, ela teve os seus bens espoliados, por isso, exila-se no Brasil. Ao chegar no Brasil colabora com jornais, utilizando as suas publicações a fim de denunciar o sistema opressivo do seu país. Segundo Pedrosa (2017) na obra de Maria Archer “o seu pensamento crítico e as suas posições interventivas são claros, assim como é claro que a autora rejeitava o padrão da dependência e da subserviência femininas”. (PEDROSA, 2017, p. 70). Apesar do romance *Nada lhe será perdoado* (1952) evidenciar uma personagem imersa em um contexto eminentemente opressor, é possível, percebermos, em alguns aspectos da vida da protagonista, momentos de transgressão. Isso confirma, a informação acima, pois os escritos de Archer estão engajados na luta pela emancipação da mulher. O romance em análise não se torna tão transgressor do ideal feminino da época, mas evidencia problematizações que nos levam a perceber a tentativa da autora em pôr em pauta as reivindicações da mulher enquanto sujeito social.

Ainda sobre a produção literária da autora, Pedrosa (2017) assevera:

A obra de Archer pegava em vários temas proibidos, que mexiam nas estruturas sociais que a ditadura tentava impor (a concepção de família, os lugares e os papéis sociais atribuídos a cada sexo) e que afirmavam a existência da sexualidade das mulheres (a desvirginação, o prazer sexual das mulheres, até o aborto), o que faria facilmente com que fosse seguida e censurada pela PIDE). (PEDROSA, 2017, p. 76).

É sobre algumas dessas questões que o romance *Nada lhe será perdoado* (1952) é endossado. O enredo traz uma visualização de uma família de posses daquela época e o quanto as moças imersas nesse contexto elitista sofriam por ter que seguir a normativa do seu sexo. A obra citada foi publicada em 1952, mas o contexto da história romanesca acontece em meados da década de 1910. Conta-se a história da personagem Maria da Luz, cujo apelido é Biluca, a narração é autodiegética, na qual temos a personagem principal expondo a sua história de vida. A história inicia quando a protagonista é criança e vive um relacionamento conturbado com os pais no Brasil, especificamente, com o pai, um homem extremamente violento com a família. Após a morte da mãe, Maria da Luz viaja a Portugal ao encontro de seus avós maternos. É nesse novo contexto, que o leitor desvenda a vida de Biluca Morgado, inserida em uma família assentada em “arraiais na burguesia mais abastada e mais cotada em toda província. (ARCHER, 1952, p. 15).

De início, já percebemos que a personagem se insere numa família burguesa, muito rica, e o fato dela ser considerada órfã, já que não sabe o paradeiro do pai, faz toda diferença na sua trajetória nesse ambiente de luxos e prestígio social. Podemos dizer, que a vida da personagem é marcada por sucessivas decepções e decadências, pois quando está prestes a conseguir algo que deseja, sempre surge um acontecimento inusitado, fazendo com que ela volte a condição de agregada e submissa. Esse é um fato pertinente para a nossa primeira reflexão em torno do romance. Entre as décadas de 1910 e 1940, era bem complicado para a mulher burguesa ter liberdade de escolha. Conforme Pedrosa (2017, p. 23): “No decorrer do Estado Novo, a família tornou-se num campo de batalha ideológico, uma vez que foi usada como veículo de transmissão de valores tradicionais e de reprodução de um modelo hierárquico”. Nesse sentido, o Estado Novo revigorou o modelo burguês de família, tão em voga no século XVIII, e impôs à mulher constante vigilância, imprimindo-lhes o papel de mães e esposas, “cabendo-lhes a sucessão das gerações futuras do país”. (PEDROSA, 2017, p. 23).

Esse sistema ditatorial tomava como prerrogativa o fator biológico e reprodutivo da mulher, tornando-as responsáveis pelas boas relações familiares e financeiras que se viessem a formar a partir dos casamentos arranjados. A personagem que analisamos no romance de Archer transita por todas as esferas de dominação (família, casamento, filhos), no entanto, acaba por fracassar em todas. No que se refere ao primeiro, vive com a avó, no entanto, toda a família faz de tudo para que ela logo se case para que se livrem dela. No segundo caso, ela casa-se, mas é

abandonada pelo marido, e no terceiro, não consegue ser mãe devido a um aborto. Apesar de incomodar um pouco a configuração dessa personagem que parece nada conseguir na vida em termos de ascensão, talvez para o leitor seja compreensível que a autora não opte por uma narrativa mais transgressora. Podemos inferir que talvez a criação dessa personagem em constante decadência e submissão represente as mulheres daquele tempo, imersas em um contexto de opressão e coerção, sem brechas de fuga. Com isso, Archer parece alertar, convidar o público da época, especificamente, o feminino, para uma luta contra esses dogmas repressivos que tolham a liberdade da mulher a encerrando na esfera doméstica. Podemos compreender, então, que a autora usa o texto literário como mecanismo de luta em prol da emancipação feminina e, nesse sentido, Archer não se configura apenas como escritora, mas também como uma militante feminista.

Falar em escrita de mulher no contexto da literatura portuguesa nos inícios do século XX é uma problemática, visto que pouco se falou e documentou sobre obras de mulheres. Apenas a partir da década de 1950 é que se tem vislumbres do aparecimento de autoras na historiografia portuguesa. Antes, porém, diversas autoras figuraram no cenário português e, inclusive, foram aclamadas no seu tempo pelo conteúdo de suas obras, no entanto, o cânone de feitiço masculino cuidou em apagar tais presenças. São inúmeras questões que entram na discussão acerca do motivo de não se inserir a mulher portuguesa como escritora em manuais historiográficos e literários, no entanto, podemos refletir brevemente sobre a questão de gênero.

A mulher envolta do mito patriarcal que deveria se resguardar na esfera do lar, por vezes, era desacreditada no terreno da estética literária. Segundo Edfeltd (2006): “Em geral, as escritoras da Primeira República e a sua literatura não entram na narrativa principal das histórias, caso sejam incluídas; são constituídas como um grupo à parte, por serem “mulheres”. (EDFELDT, 2006, p. 86). Mediante esse contexto, percebemos o quanto a mulher escritora foi negligenciada e desprestigiada no meio literário. “As poucas mulheres que se arriscaram a escrever em séculos mais remotos enfrentaram, e ainda enfrentam, muitos problemas de reconhecimento”. (SILVA, 2014, p. 108).

Na esteira de discussão da autora Edfeltd (2006), situamos nosso olhar para discutir brevemente como a questão de gênero interferiu à mulher portuguesa de ascender em termos escriturais. Começamos entendendo que os manuais historiográficos e literários negligenciaram e provocaram um amalgamento da mulher enquanto escritora, dado que alguns desses manuais,

a exemplo da *História Literária de Portugal* de Fidelino Figueiredo e *História da literatura portuguesa* de José António Saraiva e Óscar Lopes, dedicaram pouquíssimas páginas acerca da autoria feminina, nas quais estão reunidas uma série de autoras, no entanto, não há espaço para conhecer sua atividade literária, seus temas. O que se percebe por meio desses escritos é a junção de escritoras “num único grupo sem se respeitar a sua expressão em diferentes gêneros literários, as suas ideologias políticas diferentes e a publicação em épocas diversas”. (EDFELDT, 2006, p. 55). O modo como essas mulheres foram postas à margem, configura um grande problema quando se pensa em escrita de mulheres no início do século XX, pois o fato não é que elas não se fizeram presentes nesse contexto, e sim o quanto o discurso ideológico dominante da época invisibilizava a sua presença nesse contexto literário.

Esse é um fato um tanto problemático, pois como o espaço concedido a essas escritoras nesses manuais histórico-literários é escasso, passa uma ideia de que não houve autoria feminina nesse tempo. Daí decorre um silenciamento de uma massa de mulheres que atuaram em suas épocas, veementemente, por meio das suas obras, no entanto, hoje são completamente desconhecidas. Edfeldt (2006) pontua que a autoria feminina anterior aos anos de 1950 se caracteriza por uma “literatura fechada dentro dos próprios limites”, já que tais textos não são entendidos ou discutidos em termos estéticos-literários, a partir de suas formas, estilos ou linguagens utilizadas. Em se tratando de contexto histórico,

No início do século XX predomina ainda, na sociedade, pelo menos por parte da cultura dominante, a já referida convicção de que existia uma incompatibilidade entre ser mulher e estar-se envolvida em actividades intelectuais da esfera pública. Para poder publicar, a mulher tinha de ultrapassar as convenções sociais da época e ir contra as ideias duma sociedade positivista, onde o seu papel era estipulado – através da lógica de uma complementaridade sexual – enquanto protectora da casa. [...]. Portanto, parecem muito limitadas as condições criativas oferecidas à mulher escritora, se fizermos uma análise dos contextos sociopolíticos e culturais transmitidos pelos discursos historiográficos tradicionais e dominantes. (EDFELDT, 2006, p. 80).

Nesse excerto, percebemos o quão a autoria feminina torna-se invisível em termos sociais e, inclusive, institucionais. Ao reservar a mulher à esfera do lar, ao papel de subjugada ao homem, há um tolhimento do seu desenvolvimento em outras áreas da vida. Mesmo tendo acesso limitado ao meio escritural, muitas mulheres desenvolveram participações ativas em atividades da esfera pública, um exemplo disso, é Maria Archer. Ao afrontarem o sistema dominante vigente

acabaram ficando à margem dos grandes manuais de literatura, completamente ignoradas como se não tivessem existido. Matos (2012) expõe:

Archer reafirmava que seus escritos eram norteados pelo questionamento à condição de discriminação e submissão das mulheres. Sua abordagem, temáticas e a descrição narrativa enfrentavam as concepções vigentes dos papéis atribuídos aos gêneros, marcados pelos padrões apregoados pelo conservadorismo moralista do Estado Novo. Por isso, seus livros foram identificados como ousados e acintosos, sendo a escritora considerada pelos mecanismos censórios como “incômoda”. (MATOS, 2012, p. 162).

Isso nos confirma mais um obstáculo criado em torno da escrita de Archer, por ela incomodar e desestabilizar, por meio dos seus textos, os sistemas de poder, houve uma tentativa de silenciamento em sua época que ecoou em momentos posteriores. Daí que, ainda hoje, a autora é praticamente desconhecida. Segundo Edfeldt (2006), nas décadas de 1930 e 1940, muitas escritoras já tinham conquistado um espaço na esfera literária, no entanto, considera “as questões de política de gênero contidas na sociedade portuguesa da época extremamente importantes para as interpretações desta literatura”. (EDFELDT, 2006, p. 91). Isso remete ao fato dessas autoras estarem ocupando um espaço eminentemente masculino que impede o sexo feminino de se desenvolver fora da esfera doméstica, assim como agiram contra o sistema político da época. Esses fatores tornaram-se relevantes quando percebemos um curto espaço dedicado às mulheres escritoras no discurso historiográfico-literário desse período.

Maria Archer escreve nesse período de turbulência política, inclusive, fazendo obras de intervenção social. Traz em seus textos a realidade de opressão a qual vivia a mulher da época, e com isso contribui fortemente para a problematização das questões de gênero naquele tempo.

O contexto do Estado Novo, preconizava ao homem o espaço público e à mulher à vida doméstica. Além do mais, a moral e os bons costumes tomam protagonismo na vida social, assim como a repressão a qualquer dissidência ao regime ditatorial. No que se refere ao papel das mulheres, estas se percebem enclausuradas em uma batalha ideológica dentro do seio familiar. A família como núcleo formador da moral e dos bons costumes, torna-se um campo de batalha e, nesse caso, a mulher é a mais prejudicada.

Biluca Morgado é muito amada pelo avô que tem grandes planos para a sua vida adulta, estudos e colocar seu nome no testamento. No entanto, quando isso está prestes a se consolidar, o avô morre. A personagem, então, passa a ser considerada uma intrusa na família, apesar de ser muito amada pela avó, mas os tios, não a veem como herdeira, deixando-a a mercê de favores.

Biluca usufrui de todas as comodidades e luxos da família, mas não é reconhecida em termos testamentários como uma Morgado.

A partir da morte do avô da personagem, que defendia a sua liberdade, inclusive para estudar, a protagonista ver-se cercada por uma família que quer a todo custo casá-la. Ela se apaixona por um rapaz de classe popular, isso faz com que sua avó, temendo um escândalo no seu círculo de amizades importantes, use todos os recursos para afastá-lo dela. Ao ver-se impossibilitada de ter um amor, contenta-se em esperar pelo casamento arranjado dentro dos moldes propostos na época. Enquanto esperava o pretendente ideal era constantemente vigiada e tinha o seu corpo controlado, justamente, para manter o recato e a virgindade. Vejamos:

Esperavam e desejavam um marido para mim. Contavam que um marido viesse, bem cedo, dar-me um lar, uma fortuna, e o amparo legal de uma situação firme. Vendavam-me os olhos, metiam-me em peias, mas faziam-no para me impedirem de pecar – pecado de namoro com um qualquer – e para me encaminharem, ordeiramente, convenientemente, respeitavelmente, para um casamento organizado e dirigido pela ética dos meus. Mas fingiam ignorar que, sem fortuna e sem dote, eu era partido matrimonial indesejável pelas famílias dos rapazes. (ARCHER, 1952, p. 42).

Aqui fica visível o quanto o cerceamento da mulher era um fator relevante para a época e o quanto essa mulher era direcionada “ordeiramente, convenientemente, respeitavelmente” para um casamento que beneficiasse ambas as famílias. Resguardar-se para um casamento de prestígio era tido como um bem maior, por isso, a mulher era constantemente vigiada para não pecar, ou melhor, não transgredir os dogmas impostos pela ideologia social, isso incluía não amar, já que apenas a procriação importava nesse contexto. Michelle Perrot em *As mulheres ou os silêncios da história* (2005) enuncia que o corpo feminino era subjugado à família, primeiramente, aos pais que devia mantê-la enclausurada, até encontrar um casamento ideal, depois ao marido que devia possuí-la, e por fim, aos filhos como tutela. Nesse sentido, o corpo feminino estava no centro das relações de poder. Isso fica claro no romance na seguinte passagem: “O teu futuro plenamente realizado, com marido, com filhos, com uma vida normal, como todas as mulheres desejam...”. (ARCHER, 1952, p. 104). “A felicidade da mulher está no casamento”. (ARCHER, 1952, p. 104).

Cabe refletirmos sobre o significado da felicidade da mulher, “marido e filhos”. Para a personagem Biluca em nada isso se efetiva, pois casa-se com um rapaz que logo a abandona, engravida, no entanto, perde o filho. Ou seja, ver-se sozinha, sem aparo e sem um filho para legar o seu status no meio social. A construção da personagem não reflete o ideal de mulher da época,

pois falha enquanto mulher e mãe. Entretanto, levando em conta a escrita militante de Archer, podemos entender que esse fracasso constante da protagonista dentro das esferas de domínio, seja justamente uma transgressão aos moldes da época, seja uma forma de nos mostrar o quanto a mulher estava impossibilitada de transitar fora dessas teias de opressão, pois, por mais que tentasse encontraria sempre um obstáculo que a impedia de ir além do modelo vigente. Além do mais, a narrativa nos leva a perceber que a escrita de Archer tenta desmistificar a ideia biológica e natural de submissão e reprodução em torno da mulher.

Foucault em *História da sexualidade: a vontade do saber* (1988) diz que o controle da sexualidade, em meados do século XVIII, se dava por meio de mecanismos repressores advindos de instâncias de poder, a exemplo, do estado, da família e da religião. A mulher, então, devia seguir a norma e tornar-se obediente mediante a esse poder legislador, pois caso não se sujeitassem ao normativo da época sofriam sérias represálias. Ultrapassando épocas e espaços, essa discussão de Foucault reverbera no contexto português das décadas de 1920 e 1930, tal como podemos perceber na citação anterior do romance, a personagem Biluca vivia à mercê da família e a espera de um casamento arranjado, enquanto aguardava tal momento, era constantemente reprimida e vigiada para não pecar. Vemos, então, que a personagem tinha a sua vida e o seu corpo vigiado dentro dos moldes familiares e religiosos. Matos (2012) elucida que o Estado Novo “se caracterizou como um ‘regime autoritário católico’ (marcado por ações políticas corporativas, intervencionistas e alianças com a Igreja Católica), que adotou uma política econômica de manutenção de padrões tradicionais, com resistência às mudanças e à industrialização, considerada a causa dos conflitos de classe”. (MATOS, 2012, p. 156).

Em outro excerto do romance a personagem expõe:

Sentia-me vigiada pela família, pelas criadas, e lá fora também, por gente que eu ignorava mas me espiava ou espiava os meus amigos, as minhas amigas, todos no empenho de me apanhar em falta, de me surpreender segredos, cartas, recados, e venderem-me para agradar a avó. Sentia-me em luta surda contra a família e a cidade, todos coligados e meus inimigos. (ARCHER, 1952, p. 82).

Percebemos, então, o quanto o corpo da mulher torna-se subjugado. Na citação anterior fica claro a vigilância constante pela qual passava a personagem, em todos os lugares, o mínimo que fizesse deixava a vista, pois sempre tinha panópticos lhe cercando.

Antes do casamento, a personagem se realizava por meio das leituras que fazia, inclusive, usava a instrução como arma para fugir dos pretendentes, no entanto, tal estratégia não foi

suficiente, já que, nesse contexto, a leitura era vista como um mal para as expectativas criadas em torno da mulher. A personagem enuncia:

Os livros estavam à minha beira, eu extrapolava-me da realidade e os mundos novelísticos hipertrofiavam-me a imaginação. [...] eu sofria da sua febre pela leitura, pelo conhecimento, pela arte, e já o tempo me parecia medido e roubado para nele caber a minha curiosidade e aprender quanto a família me consentia de humanidades, quer em enormes tratados de História, quer nas literaturas clássicas, quer no romance e mesmo na poesia. Aprender na leitura, auto-didacta. (ARCHER, 1952, p. 48).

Mandava vir de Lisboa os últimos romances franceses e ingleses, montanhas de romances, e esquecia-me do tempo na leitura. Invocava o meu estado, outras vezes incómodos, imaginários, perturbações nervosas, para que ninguém me invadisse o quarto e quebrasse o isolamento em que a leitura se transmudava em fascinação. Lia tudo o que me aprazia, o que os jornais anunciavam ou comentavam, o que despertava a curiosidade. Lia, às vezes, obras monótonas, obras desinteressantes, apenas porque se rotulavam escandalosas e o facto de lê-las representava uma espécie de alforria. Sentia um prazer indizível em ler livros que comprava ou encomendava, sem qualquer reserva, sem fiscalização alguma. A leitura era o meu acto de criação pecaminosa talvez de iniciação nos caminhos vedados. A leitura era o meu refúgio; não cela de conformação monástica, mas *maquis* de resistente. Refúgio em que levedava a revolta. (ARCHER, 1952, p. 143).

Esses trechos são importantes para refletirmos acerca da leitura na perspectiva da mulher. Apesar dos sucessivos olhares de custódia, Biluca Morgado se sente realizada quando está lendo trancada em seu quarto. Aquele espaço, aquele conhecimento adquirido revela um momento de libertação da personagem, tal como ela mesma enuncia, ler era uma “espécie de alforria”, de desprendimento daquela realidade monótona que vivia. “Sentia um prazer indizível”, a leitura era o um ato de “criação pecaminosa talvez de iniciação nos caminhos vedados”. O ato de ler permitia a Biluca se enredar, explorar outros mundos, outras possibilidades de vivências. “A leitura era o meu refúgio; não cela de conformação monástica mas *maquis* de resistente. Refúgio em que levedava a revolta”. Por meio da leitura desses livros, a personagem se sentia acolhida, mesmo trancada no quarto, sentia-se livre, ali não precisava ser a mulher conformada com a sua situação de submissão, aquele refúgio mostrava-se para ela como resistência, revolta, impulso para sair do destino que lhe perseguia. Quando usava a instrução e o conhecimento para afastar os rapazes casadoiros isso era tido como um ato de transgressão, por mais sutil que possa parecer.

Mediante esse contexto, refletimos que o enredo romanescos de Archer problematiza o ser mulher em pleno século XX na sociedade portuguesa, e o quanto ainda precisava ser mudado para que a mulher pudesse pensar por si e ter controle sobre a sua própria vida. Do início ao fim

do romance temos a visualização de uma personagem dependente de uma instância de domínio, tenta se desvencilhar das amarras, mas sempre encontra um obstáculo que lhe impede de ir além. Busca refúgio no amor e nos livros, mas é abafada pela família e mais uma vez cede aos desígnios impostos ao seu sexo.

Quando a personagem é levada a se casar com o pretendente ideal escolhido pela família, aparentemente possui liberdade, mas tal como ela refletiu saiu de uma instância de domínio a outra.

Apesar das graças da minha instalação, a minha residência de casada não me dava a felicidade que lhe requeria. Dentro dela sentia-me dependente, dependente do dinheiro do Soares, tão dependente do Soares como tinha sido dos avós, e para mais desgostosa, humilhada, dessa dependência que nenhum afecto compensava ou iludia. (ARCHER, 1952, p. 107).

Eu fui para o casamento como a maioria das raparigas, embalada por comandos que vêm de longe, das gerações mortas, das tradições amassadas por gente que já não é deste mundo. [...]. (ARCHER, 1952, p. 107).

A nossa intimidade limitava-se aos actos banais do cotidiano. Mas quando ele saía de casa eu respirava fundo, sentia uma espécie de alívio. (ARCHER, 1952, p. 113).

Apesar de continuar tendo uma vida de luxos, Biluca continua tão submissa quanto antes. Apesar de aspirar outra vida, a própria constituição social da época não permite brechas para uma ascensão da mulher. Ela segue um ritual advindo de outros tempos, nascida e guiada para um espaço privado de opressão e subjugação.

Quando sai da casa dos Soares, já que fora abandonada e o filho não vingou, apesar de achar incômodo no início, percebe que estar só lhe traz alívio. Enquanto esperava o divórcio, processo iniciado pelo sogro, aproveitava para passear livremente e desfrutar da sua liberdade, apesar de “assustada da alforria”. Após conseguir o divórcio e a sua liberdade, fica desacreditada nos círculos da sociedade portuguesa, por isso, não conseguindo se sustentar sozinha, buscava incessantemente um casamento para não ficar desamparada, inclusive, passando a se relacionar com homens mais velhos que a repugnavam. Nesse momento, a personagem percebe o quão difícil era a vida em sociedade para uma mulher sozinha, mesmo divorciada. Isso nos faz refletir sobre o quanto a mulher da época via-se impossibilitada de ascender por si mesma, tendo que sempre se submeter a uma instância de domínio, para, inclusive, sobreviver, ter as suas necessidades mais básicas atendidas. Por mais que o desejo da personagem seja ascender

socialmente, ela não o faz, justamente por ser mulher e não ter acesso a certos espaços desacompanhada.

A personagem ainda tenta trabalhar, mas não se identifica com o meio de pobreza e busca mais uma vez um casamento para lhe assegurar financeiramente, chegando a cogitar a prostituição como uma alternativa para conquistar um homem que a acolhesse. E é isso que faz, começa a procurar homens pelas estradas com o intuito de agradar a algum e poder ter um seguro financeiro, no entanto, suas tentativas são falhas e Biluca apenas serve como objeto de desejo de tais homens, em alguns casos sofrendo violência. Mediante o contexto de decadência, reflete: “Os homens não nos entendem. Fazem de nós ideias construídas sobre dados falsificados. Vêem-nos com antolhos tradicionais. Os homens estão afeitos à verdade preparada para o seu paladar. Os homens são os nossos deuses e os nossos escravos – incensamo-los para que nos sirvam. (ARCHER, 1952, p. 261). Nessa citação, mesmo que implicitamente, vemos uma militância na escrita de Archer ao ironizar sarcasticamente o salazarismo e a ideia de tratar a mulher como dado biológico. Para não passar pelo processo de censura, muitas obras usavam tais estratégias como um meio de revolta e denúncia.

No final do romance, Biluca ver-se impossibilitada e cansada de lutar pelo seu lugar e termina a sua vida sozinha, vivendo miseravelmente, sem nada, “nem coisa que venda, nem o pão de cada dia, nem esperanças, nem sonhos sequer... (ARCHER, 1952, p. 315).

É assim que finaliza a história de uma mulher que aspirou ir além das prerrogativas do seu sexo, e, no entanto, nada lhe restou, nem os sonhos. As reticências talvez indiquem a continuidade dos sonhos da mulher de um dia se ver livre dessas amarras que há tanto tempo lhes perseguiram. Portanto, para finalizar essas breves reflexões acerca do objeto que nos propomos analisar, concordamos com Souza (2012) quando diz que:

As heroínas de Archer enquadram-se perfeitamente no papel prescritos para elas e nada estranha estarem preocupadas com a segurança e a promessa de um futuro amparado financeira e efetivamente.

Embora o casamento acene com a possibilidade de garantia do futuro, a viuvez ou o divórcio podia/pode sempre arruinar esse sonho.

Trata-se de uma viúva que, sentindo-se livre, tentou refazer a vida, mas a família do ex-marido tomou-lhe até o resto de dignidade, como ela mesma afirma. Caiu tão baixo que já não desejava um esposo. A penúria a que foi relegada pelos impiedosos parentes do marido empurrou-a para vala comum das mulheres que se vendem, pouco diferindo das outras que frequentam as casas de prostituição. Para estas, a diferença está na variedade de parceiros e no caráter acidental das relações. As teúdas e manteúdas ficam à disposição de um provedor, para a prestação dos mesmos “serviços”, que a personagem de Archer chama de amor. (SOUZA, 2012, p. 03).

Nesse sentido, visualizamos uma personagem que mesmo viúva e divorciada, não consegue refazer a sua vida, pois as intrigas criadas pela família do marido a rebaixaram, tornando-a impossibilitada de ter uma vida plena e independente em sociedade. Tal como Souza (2012) discute, “as heroínas de Archer circulam entre o consentido e o proibido”. São personagens que nos passam uma imagem de consentimento, de concordância em relação aos moldes de seu tempo, no entanto, isso é uma maneira de ir contra o sistema, o que é tido como proibido. Nesse romance, fica visível o quanto a autora criticou, ironizou por meio da escrita o regime ditatorial salazarista e expôs as suas reflexões em prol da autonomia feminina, não mais o afrontando direto, mas usando a astúcia para, nas entrelinhas, e na própria configuração de sua protagonista, mostrar o quanto aquele sistema estava em ruínas e a sociedade necessitava de uma transformação em caráter de urgência em relação ao olhar direcionado ao público feminino.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Maria. *Nada lhe será perdoado*. Lisboa: Edições SIT, 1952.

EDFELDT, Chatarina. *Uma história na História: Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*. Montijo, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

MATOS, Maria Izilda Santos de. A escrita como experiência de luta e resistência: Maria Archer. *ArtCultura Uberlândia*, v. 23, n. 42, p. 154-174, jan-jun. 2021.

PEDROSA, Ana Bárbara Martins. *Escritoras portuguesas: as obras que a ditadura tentou apagar da vida pública*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

PERROT, Michelle. Michel Foucault e a história das mulheres. In: _____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005. p. 489-503.

SILVA, Fábio Mario da. *A autoria feminina na literatura portuguesa: reflexões sobre as teorias do Cânone*. Portugal: Edições Colibri, 2014.

SOUZA, Francisca Zuleide Duarte de. Quando o veto sufoca a voz. *XIII Encontro da ABRALIC Internacionalização do Regional*. UEPB/UFCG – Campina Grande-PB, 2012.



DERECHOS HUMANOS Y LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL ACTUAL: PREVENCIÓN DE LA VIOLENCIA INFANTIL

Brígida M. Pastor PASTOR (UNED-Ministerio de Universidades / Swansea University)¹

RESUMEN: Este estudio pretende abordar la importancia de la prevención de la violencia de género en la infancia a través de la literatura infantil y juvenil, con el compromiso y la responsabilidad de que los niños desarrollen de forma equilibrada y puedan integrarse de forma saludable en la sociedad. La violencia de género es un problema social y político, y también sanitario, de nueva magnitud que atañe a la sociedad actual, y un tema prioritario para los organismos internacionales. De ahí que la ficción infanto-juvenil debe ser un medio fundamental para el cambio social. Parto de la premisa que el discurso fictivo puede constituir una vía social con la que conseguir que los niños y adolescentes alcancen un pensamiento crítico propio. Este último concepto es fundamental, ya que solo a través de la conciencia crítica se puede realizar un análisis detallado de la realidad y así poder observar todos estos comportamientos como una forma de representación de la sociedad (patriarcal), distanciarse de ellos y seguir trabajando por la igualdad. Por otro lado, las enseñanzas que pueden ser obtenidas con la lectura de textos literarios, los niños tendrán a su alcance recursos que les permitirán alzar su voz en momentos de necesidad y también conocer la verdadera importancia de protegerse a sí mismos y ayudar a otros niños a prevenir situaciones de violencia.

Palabras clave: Violencia, género, literatura, juvenil, siglo XXI.

ABSTRACT: This study aims to address the importance of preventing violence in childhood through children's and youth literature, with the commitment to help children to grow in a balanced way and to be a healthily integral part of society. Childhood violence is a social and political problem, as well as a health problem of concern for contemporary society, and a priority issue for international organizations.

¹ Brígida M. Pastor es Investigadora Distinguida Beatriz Galindo Senior en la UNED/Ministerio de Universidades (España) e Investigadora Honorífica en Swansea University, Gales (Reino Unido). El diseño de esta investigación ha contemplado más de una perspectiva de investigación social y este estudio, en concreto, despliega la expansión de una nueva propuesta de análisis, desarrollada en el marco del proyecto de investigación propuesto como Investigadora Distinguida Beatriz Galindo Senior.

Hence, children's and adolescent fiction must be a key element for social change. Fictional discourse can be a social way to get children and adolescents to achieve their own critical thinking. This last concept is fundamental, since only through critical awareness, a thorough analysis of reality can be carried out and thus be able to observe all these behaviors as a way of representing society (patriarchal), distance oneself from them and continue working for them. equality. On the other hand, children can learn through literary texts that they need to articulate their voices when they have to and learn to protect themselves and help other children. to prevent situations of violence.

Keywords: Violence, Children, Gender, Literature, Twenty-first Century.

La Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) de hoy reclama el mismo trato que el resto la literatura, deslindada ya de su subyugación a la pedagogía, y abriendo múltiples caminos que los menores saben recibir con la mayor naturalidad, porque ellos también viven en una realidad que es la que contienen los textos literarios. Escribir para niños y jóvenes es tan serio como escribir para adultos [...] no solo porque es el primer contacto de la persona con la creación literaria escrita y culta, sino también porque es un buen recurso para un más amplio conocimiento del mundo, así como para el desarrollo de la personalidad, la creatividad y el juicio crítico, por tanto para la formación del lector literario. (Cerrillo 2016: 41)

La violencia de género es un problema social y político, y también sanitario, de nueva magnitud que atañe a la sociedad actual, y un tema prioritario para los organismos internacionales. De ahí que la ficción infanto-juvenil debe ser un medio fundamental que contribuya al cambio social y el texto literario puede constituir una vía social con la que conseguir que los niños alcancen un pensamiento crítico propio.

Somos conscientes de que los actos y guiones que retratan la violencia en la ficción son en gran parte responsables de las actitudes de agresión y estrés entre los menores, ayudando a comprender los efectos a corto y largo plazo de la exposición de jóvenes a la violencia representada. Múltiples estudios han demostrado que los medios que muestran violencia afectan negativamente la salud mental de los niños.² Por otro lado, también las enseñanzas que pueden ser obtenidas con la lectura de textos literarios, los niños tendrán a su alcance recursos

² A diferencia de los medios visuales, como los filmes, no hay censores asociados con la literatura, los medios impresos. Una gran cantidad de investigación se centra en gran medida en medios visuales como la televisión, los juegos digitales y las películas. Sin embargo, la forma en que se proyectan los hechos violentos en los niños a través de los medios impresos y su impacto en la psicología de los que menores aún queda por investigarse exhaustivamente. Es fácil el acceso a la ficción sin censura, a menudo a través de padres y bibliotecas escolares. De este modo, los niños se identifican e imitan las acciones de los personajes populares porque encuentran en ellos rasgos comunes. Los jóvenes consumidores de ficción tienden a encontrar una línea muy fina entre la realidad y la ficción, dando rienda suelta a la imaginación y desarrollando tendencias, que a menudo se expresan en forma de agresión que ciertamente conduce a tendencias violentas, agresivas y estrés.

que les permitirán alzar su voz en momentos de necesidad y también conocer la verdadera importancia de protegerse a sí mismos y ayudar a otros niños que puedan vivir situaciones de violencia.

Entre las temáticas que aborda la LIJ, es materia de interés para esta investigación la prevención del abuso y maltrato infantil. Para su estudio se ha escogido una selección de cuentos enfocados en temas de abuso y violencia de género, de autocuidado, que nos permiten reflexionar sobre las necesidades, capacidades y habilidades distintas de cada niño con distintas realidades de vida, así como la importancia del compromiso de los adultos en la educación de los menores.

El propósito de este trabajo es abordar la problemática del maltrato infantil en la LIJ destinada a menores entre 4 a 12 años, mediante la utilización de recursos visuales, materiales, lingüísticos y su relación con el cuerpo. Esta problemática sociocultural era impensable de abordar en el pasado a través de textos infantojuveniles. Sin embargo, producto de las transformaciones a nivel social, ha surgido el interés por tratar lo que tradicionalmente se consideraban temas tabú, lo que representaría una revisión del paradigma en el abordaje de problemáticas diversas en la LIJ con objetivos educativos y lúdicos. Son varios los aspectos que permiten abordar la problemática de maltrato y abuso infantil en el texto infantil:

I-Abuso y maltrato: Consecuencias psicológicas, físicas y sociales

II- Valor de la visualidad que proyectan los textos literarios y cómo esta aporta al contenido narrado.

III-La función del lenguaje, los tipos de narradores, el uso del léxico.

IV- Abordaje del concepto de “cuerpo”, transversal en todos los textos literarios seleccionados y como este se aborda en ellos.

La importancia de esta investigación nace de la misma problemática del abuso y maltrato invisibilizado hacia niños (as), de la necesidad de visibilizar estos hechos y de romper con la idea de tabú que hablar sobre ellos genera a nivel colectivo. La literatura infantil y juvenil nos presenta la figura del niño (a) con un rol protagonista; la necesidad de implementar mejoras en cuanto forma y contenido en los textos literarios que generen un potencial interés en el lector, sobre todo en los niños(as). La pertinencia de esta propuesta se basa en mantener una infancia segura bajo la mejora de políticas que estén a favor de proteger los derechos del niño(a). También sobre el rol que tiene la literatura en la infancia, dado que su previo acercamiento podría contribuir a

disminuir casos de abuso y maltrato fuera y dentro del hogar o a denunciar actos de vulneración de los derechos del niño. Este proyecto, además, puede ayudar a visibilizar la importancia que tienen los recursos estéticos en los libros que tratan problemáticas reales, ya que aportan herramientas de carácter didáctico que favorece al conocimiento del niño(a) y facilita la comunicación entre él y sus cuidadores.

El maltrato infantil (MI) es un problema físico y psicológico que enmarca al abuso como parte de sus ejes, y al igual que este, se diversifica en distintos sectores de la sociedad a nivel mundial, puesto que rompe con los límites que se establecen entre países, culturas, creencias, estilos de vida, etc. Este tiene su origen en la sociedad, en las personas que la conforman y cómo ellas aplican las relaciones de organización y distribución de poder a través de diferentes entidades e instituciones representativas de una comunidad (Hernández 2). Se trata de un problema que constituye hoy una preocupación global.

El cambio de siglo y las nuevas propuestas literarias infantiles: Características, temáticas y géneros.

Desde hace un tiempo la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) ha logrado un lugar importante en la escena literaria, dada su capacidad de hacer frente a las exigentes demandas de sus jóvenes lectores. Sin embargo, la LIJ es aún un campo reciente, que hace 30 o 40 años atrás comenzó a ser percibido por las editoriales que colocaron su interés en publicar libros con contenidos dirigidos solo a niños(as) y jóvenes. En la actualidad, la LIJ ha ampliado su ámbito, permitiendo abordar a través de nuevos espacios, temáticas, géneros diversos y la incorporación de otras características en sus proyectos literarios. No obstante, todavía nos asalta la interrogante sobre qué incluir en las narrativas infantiles, si abordar o no temas de violencia en cuentos infantiles, sobre la necesidad de evitar estereotipos culturales u optar por ignorar el final feliz para dar lugar a variaciones en los relatos que escapen de lo tradicional (Colomer, 2011: 33).

Libros con fines instructivos de los que se desprendía alguna enseñanza, han sido paulatinamente sustituidos por otros que ofrecen problemáticas relacionadas con el periodo de vida de sus lectores. Temáticas como la guerra, el sexo y el amor, la discriminación, la muerte, la diversidad de familias, las enfermedades eran consideradas como “tabú” e inconcebibles de contar a niños y jóvenes producto de las convenciones sociales conservadoras. Esta falsa

protección a la infancia que reinaba antes en la sociedad, hoy cada vez más, se revelan abiertamente temas que afectan directamente la vida de niños(as) y jóvenes (Cerrillo, 2010: 39). Esta nueva mirada que ofrece la LIJ permite a los menores entender en cierta medida la realidad en la que están insertos.

Muchos de los textos enfocados en un público infantil-juvenil se corresponden con cada etapa de su desarrollo y varían dependiendo de la edad. Este estudio se centra en la LIJ destinada a menores de 6 a 12 años, edad donde se experimenta el cambio evolutivo de la niñez a la pubertad y en donde comienza la lectura de libros diversos, con contenido acorde a los conocimientos que han ido adquiriendo en su vida.

El impuso de las editoriales independientes

Las poco conocidas, pero cada vez más abundantes editoriales independientes que se han instalado en España y América Latina abren la posibilidad de incluir en sus libros problemáticas reales. A pesar de la garantía que representa para los autores el estar amparados bajo un sello editorial que les permite tanto a ellos como a sus obras ser conocidos. Además, optan por proyectarse a través de su participación política y su compromiso con ediciones más pequeñas (Villarruel, 2019: 58). Propuesta que no solo abarca la problematización de diversos contenidos de índole social, sino que también, busca variar los medios de difusión.

Finalmente, la escritura de textos LIJ es sin duda un modo esencial de enseñar literatura en la primera infancia, ya que sugiere un primer acercamiento al mundo a niños(as) y jóvenes permitiéndoles desarrollar su creatividad, formar su identidad y reflexionar de forma crítica frente a los problemas no solo a través del texto sino también de la imagen: una apuesta a la recepción de libros LIJ

Prevención del maltrato infantil: Libros álbum

Es destacable la importancia que poseen las ilustraciones y el soporte en cada texto y cómo estos influyen en el acercamiento que el lector infantil pueda tener hacia la problemática del maltrato y el abuso mediante su lectura. La recepción estética de un texto se enfoca en la relación que se establece entre la obra y el interés del lector, con el fin de generar los estímulos

visuales suficientes para complementar los contenidos que ofrece su lectura. Uno de los elementos estéticos que forman parte de la estructura del texto literario es la visualidad. Esta se proyecta en el uso de imágenes, colores, etc., que llaman la atención de los lectores por medio de la vista, las que según la teoría de la multimodalidad que sugiere Inés Dussel configuran los elementos políticos, epistemológicos, estéticos, éticos, que mediante la enseñanza pedagógica se pueden conocer de manera reflexiva por parte del espectador (Dussel, 2010: 6).

El impacto de lo visual: Signos que operan en la imagen: icónicos y plásticos

El impacto visual que tienen los libros enfocados en un público infantil, estaría ligada a la capacidad imaginativa que puede desarrollar el niño(a) con los elementos que proyecta a primera vista. Una forma de presentar la literatura de manera mucho más lúdica, se la conoce con el nombre de “libro álbum”, cuya definición vista desde el ámbito editorial es la de un libro en el que se entremezclan textos, imágenes y diseños gráficos. Estos libros tienen como característica la predominancia de ilustraciones sobre la presencia del texto en cada una de sus páginas, las que varían de dimensión en tamaño dependiendo de la disposición que se les asigne a los recursos visuales. Estos establecen una interconexión de códigos generando un diálogo con lo escrito. Tal dependencia del texto con las imágenes constituye una necesidad del libro, de modo que este no puede ser entendido sin la compañía de ambos. Junto a ello, se suma el rol del niño lector como agente constructor de sentido, quién deberá poner a prueba mediante su participación el proceso de decodificación de estos elementos para completar un posible sentido del libro (Carolina Holmes, 2019: 5).

El libro álbum recomendado a niños(as) de 6 a 10 años está indicado para la prevención de la violencia de género infantil, ya que permite a los niños identificar a sus potenciales maltratadores y contar situaciones en las que sientan vulnerados. El objetivo de estas narrativas infantiles es propiciar el diálogo y vínculo entre padres e hijos sobre las situaciones que causan perjuicio en los menores. Para ello se recurre a la utilización de recursos multimodales, por ejemplo, al incorporar la presencia de la imagen, y a su vez, en mayor medida el texto para narrar la historia. La multimodalidad o multisemiosis, según la explicación de teóricos como Martín Kaltenbacher (2007: 32) se define como el uso de diferentes modos semióticos (signos verbales, visuales y sonoros) que se incluyen en la producción y diseño de un libro para su posterior

recepción y labor comunicativa. Por tanto, estas narrativas entienden la comunicación como un combinado de distintos modos semióticos.

Dussel habla acerca de la importancia pedagógica de la imagen y en relación a ello señala que esta no es una representación icónica aislada, sino que constituye una práctica social que necesita del trabajo imaginativo individual y colectivo de los sentidos que el lector le impregna (Dussel, 2010: 6). La imagen, por tanto, debe ser entendida como un texto, dado que es el producto y respuesta a una serie de preguntas y decisiones que toma el autor al seleccionar determinados signos y en posicionarnos en diferentes partes del libro.

En cuanto al texto, este se encuentra normalmente integrado en la imagen. En relación a la imagen que acompaña al texto, Walter Benjamín en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, señala que los libros para la infancia y las mismas figuras de las ilustraciones, otorgan autoridad al niño frente al texto con ayuda de su poder enigmático que lo invita a potenciar sus capacidades para evocar ideas diversas más allá de su realidad infantil y de las enseñanzas transmitidas por los adultos mediadores sobre las imágenes (Benjamin, 1994: 33).

Algunos autores como Santos Zunzunegui en su obra *Pensar la imagen* hacen una distinción entre los tipos de signos que operan en la imagen: icónicos y plásticos. Los signos icónicos o figurativos remiten a los referentes y a su relación con los significantes, de los que se intenta desprender el sentido que adquieren en la realidad; los signos plásticos, son los elementos o recursos visuales que conforman la imagen (color, luz, textura, espacios, perspectiva) y que proporcionan distintos significados, emociones, valores, etc., dependiendo de su contexto (Zunzunegui, 1998: 62). Ya la cubierta de los cuentos, por tanto, presenta elementos de carácter plástico, tales como la emoción, los colores de los cuales se desprende el maltrato al que acude la niña para expresar el problema que está viviendo, lo que a su vez se asocia con el significado icónico de la imagen que representa la denuncia que el autor/la autora intenta poner en torno a la violencia infantil. La variación de colores en las imágenes dependiendo de la emoción que está experimentando el personaje infantil protagónico (pena, dolor, amor, alegría).

En definitiva, la experiencia artística que los cuentos proporcionan al niño lector, por tanto, permite a los niños y niñas reconstruir la realidad mediante la vinculación de la imagen con el texto, lo que podría ayudar a extrapolar las sensaciones que ellos experimenten a lo largo de su lectura y, a su vez, atreverse a contar su propia historia.

Prevención de la violencia en la narrativa de cuentos LIJ: El Lenguaje

Los libros pertenecientes a la LIJ poseen un lenguaje definido que es utilizado tomando en cuenta la habilidad lingüística de sus lectores. Este opera de distintas formas en los textos, mediante la presencia de diferentes tipos de narrador, uso de figuras retóricas, léxico variado y a veces exclusivo como también funciones que se dan en el proceso de comunicación. La manifestación de este lenguaje ya sea oral o escrito, se puede comunicar y establecer la mediación cultural. A partir de ello es que se considera a esta como beneficiosa para el niño(a) en el sentido que le permite expresar sus sentimientos y opiniones a otros individuos, para generar un intercambio comunicativo que enriquezca aún más la construcción de significados y sus alcances con la literatura (Puerta de Pérez: 119).

Finalmente, el grito explosivo o el silencio del personaje infantil representa el vínculo comunicativo entre un niño que ha sufrido maltrato y su familia, casos en que los jóvenes sienten miedo de hablar por las reacciones contradictorias que pueden tener sus protectores frente al hecho, o porque a veces se los responsabiliza o se ven a sí mismos como culpables. Según el planteamiento de Gayatri Spivak, este comportamiento puede ser el resultado de su relación con los sistemas hegemónicos y es propio de un sujeto con la función de subalterno. El niño es considerado un otro, algo ajeno al mundo adulto, real, pero que se incorpora a este como un objeto de dominación. Producto de su condición inferior, su voz no es escuchada ni legitimada puesto que no posee la autoridad suficiente para que estas adquieran un valor performativo (Spivak, 2011: 26). Esto llevaría a comprender por qué se representa al personaje de Estela como represora de su voz, como insegura para comunicarse con los adultos a pesar de la cercanía que existe con sus padres.

El cuento posee diferentes funciones del lenguaje que se entremezclan en el relato. La función del lenguaje que predomina es la emotiva, pues se intenta crear un vínculo emocional entre el protagonista niño y el problema que está experimentando. Además, es evidente que la voz del niño puede escucharse al igual que la de un adulto. Esto indicaría la potencialidad que tienen los libros LIJ como ejemplo del lugar hegemónico con el que cuenta hoy en la sociedad y que ha contribuido a sacar a los niños(as) de su posición de subalternos. También su papel tanto en los libros como en la vida cotidiana ha pasado de ser secundario a principal, pues se comparte con ellos la responsabilidad de educarse y conocerse a sí mismos. El lenguaje, por tanto, permite

simultáneamente al niño protagonista y al niño lector adentrarse a diferentes discursos, géneros e historias, también le da la posibilidad de reinventarse para generar nuevos relatos y le entrega herramientas de comunicación, las que, a su vez, le servirán para poder expresarse en momentos de gran dificultad en los que necesite hablar. En ese sentido, el uso del lenguaje brinda a sus historias un carácter emotivo, alentador, identificador y también moralizante, frente a problemáticas como el abuso y el maltrato. Además, dejan claro que el niño es un individuo cuya voz se puede escuchar al igual que la de un adulto. Esto indicaría la potencialidad que tienen los libros LIJ ejemplo del lugar hegemónico con el que cuenta hoy en la sociedad y que ha contribuido a sacar a los niños(as) de su posición de subalternos. También su papel tanto en los libros como en la vida cotidiana ha pasado de ser secundario a principal, pues se comparte con ellos la responsabilidad de educarse y conocerse a sí mismos.

Nuevo abordaje de la problemática del abuso y el maltrato infantil en la LIJ: Paradigma social y literario

La niñez es una etapa marcada por el prejuicio que existe por parte de los adultos sobre el nivel de discernimiento que tienen los niños frente a diferentes problemas. Si bien, está claro que existen diferencias físicas entre uno y otro, un niño puede ser consciente sobre qué es bueno o malo para su cuerpo. Por ejemplo, este es consciente de que le duele el estómago, la cabeza, un pie o una mano por diferentes razones. Lo mismo ocurre con el maltrato y el abuso que el niño puede o no conocer como negativo, pero que de igual manera rechaza como algo que no es normal para su cuerpo. No obstante, las consecuencias que conllevan dichos actos en la vida de los niños no solo se manifiestan de forma física, pues también contribuyen al agotamiento psicológico que se esconde detrás de un hecho traumático.

Tal como señala Luciano Lutereau la memoria es un medio que tienen las personas para mantener la inocencia intacta. En ella confluye el tiempo vivido, bueno y malo, y es también el lugar donde se manifiesta el dolor de la pérdida de su infancia. A partir de este hecho es que se da lugar a un momento de recogimiento en donde se reflexiona sobre sí mismos y nuestros actos (Lutereau, 2014: 31). Por otra parte, estos dolores suelen marcarse en el cuerpo como caminos que se trazan producto las decisiones que tomamos o que otros hacen por nosotros. El cuerpo es, por tanto, un espacio abierto en el que confluyen emociones, recuerdos, pensamientos,

valores, etc. que tienen su origen en el pasado. O como Orrego y Jaramillo argumentan, al mismo tiempo, el cuerpo nos remite “a un porvenir, no solamente a un futuro más o menos previsible, programable o planificable, sino a un porvenir que siempre está por venir, que siempre está abierto a los acontecimientos que rompen cualquier proyecto, cualquier identidad, cualquier fijación” (Orrego & Jaramillo, 2019: 94).

CONCLUSIONES

En el caso de los libros infantiles y juveniles que iluminan el abordaje propuesto, presentan los recursos estéticos con los que cuentan permitirán a los niños(as) adentrarse en la lectura y a su vez, ayudaría a facilitar la comunicación entre este con sus padres y cuidadores *El infierno de Marta* (2003) de Pascual Alamont *El diario azul de Marina* (2004) de Gema Lienas, *Los hombres no pegan* (2005) de Beatriz Monco, *El monstruo* (2005) de Ramón Trigo, *¡Estela, grita muy fuerte!* (2008) de Isabel Olid, *Gela se ha vuelto vampira!!!* (2009) de Fina Casalderrey, *El viaje en globo* (2013) de Susanna Isern, *Mi cuerpo es un regalo* (2013) de Vinka Jackson, *Vivo en una casa malva* (2015) de Iris Díaz Tranch y, *Ninfa rota* (2019) de Alfredo Gómez Cerdá.

La literatura como medio de iniciación al conocimiento de mundo y sobre temas de diferente índole, ayudaría a prevenir a los niños(as) sobre problemas a los que pueden verse expuestos y también ayudará al proceso de recuperación. Esta vía que ofrece la literatura permite al niño(a) cuestionarse el mundo, pues si bien la literatura en general ofrece lecturas sobre una imagen ordenada de la sociedad que les resulta tranquilizadora, coherente y organizada, este necesita visualizar la contraparte dura que se hace cargo de su imagen menos socializada y más agresiva (Colomer, 2012: 79). Los recursos estéticos con los que cuentan permitirán a los niños(as) adentrarse en la lectura y a su vez, ayudaría a facilitar la comunicación entre el niño con sus padres. Teresa Colomer en su libro *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela* (2012) afirma que: “Los libros introducen a los niños a una nueva forma de comunicación en la que importa el cómo y en la que uno se detiene a apreciar la textura o espesor de las palabras y las imágenes, las formas con las que la literatura y las artes plásticas han elaborado el lenguaje y las formas visuales para expresar la realidad de un modo artístico. Es decir, el acceso a una manera específicamente humana de ver y sentir el mundo” (2012: 82).

Las imágenes llevan al niño a interesarse y a experimentar placer por la lectura personal, la que resulta ser una prioridad al momento de seleccionarla tanto para ser leídas en un ambiente íntimo como pedagógico. Además, resultan ser una herramienta dinámica, pedagógica, lúdica. Asimismo, se hace de extrema necesidad para el cuidado y la equilibrada formación de los niños(as) que exista en sus vidas un lugar sano y confiable, así como la generación de estrategias de ayuda por parte del adulto para tratar problemáticas que afecten a la niñez. Compartir las experiencias con ellos mediante la escucha atenta, respetuosa y empática, así como el reconocer que estos al igual que un adulto poseen el derecho a ser oídos y a hablar cuando lo necesiten.

La LIJ en este sentido, es una literatura cuyo territorio abarca un gran número de textos literarios de diverso carácter, y que posee el poder de cambiar en algo la situación actual de los niños(as). Esta literatura considerada por años como “menor” en importancia y calidad, resulta ser clave en la adquisición temprana sobre el juicio y control que deben tener sobre sí mismos, acerca de su relación con el entorno y sus derechos. Si bien, ello no acabará con el problema de forma radical, se espera que contribuya de manera conjunta con otros sistemas en tratar de algún modo la problemática del abuso y el maltrato infantil. Finalmente, tras las enseñanzas que pueden ser obtenidas con la lectura de textos literarios, los niños(as) tendrán en sus manos recursos que le permitirán alzar su voz en momentos de necesidad y también conocer la verdadera importancia del autocuidado en sus vidas. Y, por último, en un futuro, ellas servirán para ayudar a otros niños y niñas que puedan estar viviendo situaciones de abuso y maltrato, y cambiar así la realidad de muchos de estos que están marcadas por la violencia.

Las proyecciones sobre el paradigma literario por el cual atraviesa hoy la LIJ respecto a la problemática del abuso y el maltrato infantil se erige como una literatura con un impacto a nivel social que se constituye como un paso esperanzador hacia una sociedad más sostenible. En el desarrollo sostenible subyace la dignidad humana y los derechos humanos son el eje de las fuentes fundamentales de la democracia.

No cabe la menor duda de que la ficción es un medio que pavimenta ese camino hacia un desarrollo sostenible ejemplar, en el que deben primar los principios éticos y ese camino debe recorrerse desde la infancia y la adolescencia para que llegue a culminar la concienciación del respeto al medio ambiente en todas sus vertientes: humano, natural, animal, social cultural, político.... Por todo ello, la literatura infantil y juvenil tiene el fundamental cometido de formar

las generaciones futuras y puede definirse como ese mundo germinador de un nuevo tipo de sociedad.

En su conjunto, mi línea de investigación avanza en concordancia con las políticas del Ministerio de Igualdad y está muy vinculada a los ejes principales en que se articula su proyecto: desarrollo sostenible, Mujer, Contra violencia de género y la integración de la diversidad. La educación en la infancia/adolescencia es el punto de partida natural y lógico para alcanzar estos logros tanto en el contexto escolar como en el familiar y social; y la literatura infantil y juvenil es la plataforma fundamental y punto de partida para generar un cambio social en las relaciones de poder y género, puesto que el desequilibrio de poder entre los géneros es base de violencia. Adoptando las palabras del gran estudioso de LIJ, Pedro Cerrillo, sobre el poder de la literatura: “La literatura no puede cambiar el mundo, pero sí a las personas, y estas, con sus acciones pueden ayudar a hacer un mundo mejor, más solidario y libre y justo”. Estas reflexiones nos remiten a la misión de la LIJ, así como al impacto de esta literatura en la infancia y su protagonismo al servicio de una educación integral de los más pequeños para una mayor concienciación del significado de Desarrollo Sostenible en nuestra sociedad. Así la literatura en la infancia en simbiosis con la infancia en la literatura, ofrecen un espacio elocuente para articular distintas problemáticas sociales, como la abordada en la presente investigación: la violencia de género en la LIJ como medio de prevención.

REFERENCIAS

- Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Trad J. Thomas. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires, 1989. Web. 20 may. 2019. [1969]. Cerrillo, Pedro. “La importancia de la literatura infantil y juvenil en la educación literaria”. Universidad de Castilla. La Mancha (2010): 32-41.
- Colomer, Teresa. *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. Fondo de Cultura Económica: México, 2012.
- Colomer, Teresa. “La literatura infantil una minoría entre la literatura”. CLIJ240 (2011): 32-40. Web. 14 abr. 2019.
- Dussel, Inés. “La imagen en la formación docente: ¿Por qué y para qué trabajar con imágenes?”. *Centro de Actualización e Innovación Educativa* (2010): 1 -16.
- Hernández, Pilar. *Maltrato Infantil: evaluación de la calidad técnica y los contenidos de los sitios web chilenos*. Tesis Universidad de Chile. Santiago, 2007

Holmes, Carolina. "Algunos aportes sobre las nuevas tendencias en literatura infantil y juvenil." Cátedra UNESCO para el mejoramiento de la Lectura y la Escritura. (s.f): 1-22.

Kaltenbacher, Martín. "Perspectivas en el análisis de la multimodalidad desde los inicios al estado del arte". *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* 7.1 (2007): 31- 57. Web. 20 may. 2019.

Lutereau. Luciano. *El idioma de los niños. Lo infantil en nuestra época*. Buenos Aires: Letra viva: 2014.

Orrego, John, y Jaramillo, Diego. "Educación, cuerpo y alteridad. Encuentros cara a cara para la formación de un otro". *Alteridad* 14.1 (2019): 89- 97.

Puerta de Pérez, Maén. "La literatura y la estética de la recepción (un estudio exploratoria en niños)". *Segunda Etapa* 7.9 (2003): 109- 120. Web. 07 abr. 2019.

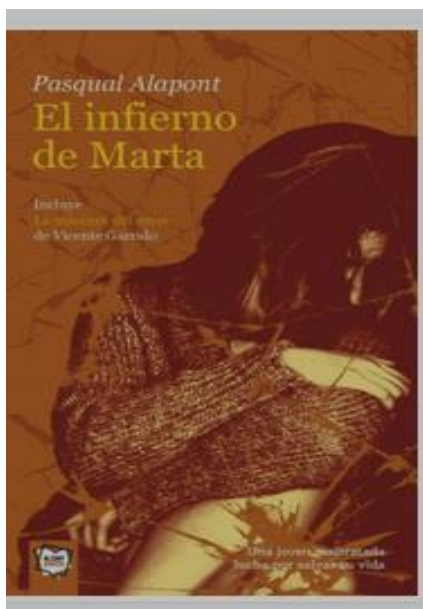
Spivak. Gayatri, *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, Editorial El cuenco de plata, 2011.

Villarruel, Antonio. "Un lugar no tan distinto: editoriales independientes latinoamericanas y sus tránsitos menores". *Revista Úrsula* 1 (2017): 53-75.

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra, 2010. Web. 20 may. 2019. [1998].

ANEXO

Autor: Pasqual Alapont Ramón; Vicente Garrido - **Año:** 2003 - **Editor:** Algar (**Colección:** Algar joven) (a partir de 15 años)



Autor: Gemma Lienas- **Editorial:** El Aleph (Colección: Medianoche) - **Año:** 2013
(a partir de 13 años)



Autor: Beatriz Monco; Mabel Pierola - **Año:** 2005 - **Editorial:** Bellaterra (de 7 a 9 años)



Autor: Ramón Trigo; Daniel Martín - **Año:** 2008-**Editorial:** Lóguez (de 7 a 9 años)



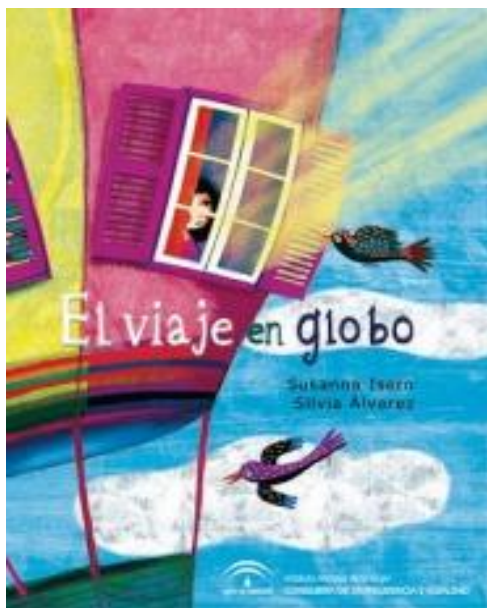
Autor: Isabel Olid y Martina Vanda – **Año:** 2008 – **Editorial:** Fineo (a partir de 6 años).



Autor: Fina Casalderrey; Marina Seoane-**Año:** 2008 - **Editorial:** SM-Barco de Vapor, Serie azul (de 7 a 9 años)



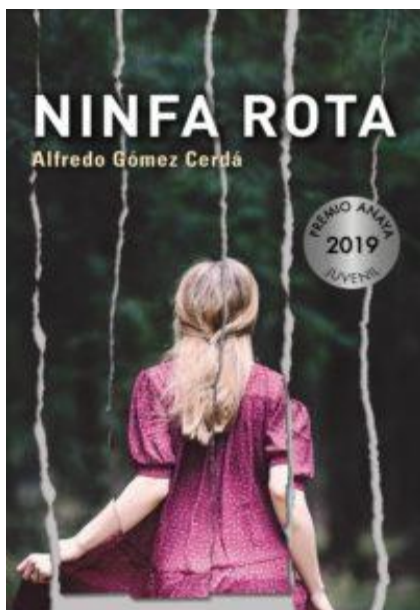
Autor: Susanna Isern; Álvarez, Silvia - **Año:** 2013- **Editorial:** Instituto Andaluz de la Mujer
(de 7 a 9 años)



Autor: Iris Díaz Trancho; Feliciano García Zecchin – **Año:** 2011- **Editorial:** Pintar-Pintar
(de 4 a 6 años)



Autor: Alfredo Gómez Cerdá – **Año:** 2019 – **Editorial:** Anaya (A partir de 13 años)



Autor: Vinka Jackson - **Año:** 2013 - **Editor:** B de Block (de 4 a 5 años)





DIÁRIO DE BITITA: AUTORIA FEMININA NEGRA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA À ORDEM OPRESSORA

Antônia Amélia BARBOSA (UFJF)¹

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão de que a obra póstuma *Diário de Bitita* (2014), da escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977), traz uma abordagem sócio-histórica e cultural do Brasil muito crítica e antagônica às raízes do colonialismo, ao questionar os rastros deixados pelo inegável sistema escravocrata implantado na sociedade brasileira. Desta forma, a autora expõe os retrocessos deste país assentados nesse sistema, cujos resultados nefastos estão presentes não só no contexto de seus relatos, como também atualmente. A partir de pressupostos críticos de Édouard Glissant (2005), bem como da crítica feminista das pensadoras bell hooks (2019), Lélia Gonzales (2020) e Djamila Ribeiro (2019), investigaremos uma escrita de marcas feministas, a qual problematiza a estrutura patriarcal expondo os seguintes elementos: o machismo, o racismo, a violência e a opressão impostos à população negra. Inserida no contexto de literatura negro-brasileira, esta escrita política de autoria feminina negra constitui o lugar de fala não-hegemônico e desconstrói o discurso único, fazendo uma análise sobre a questão do Outro – do sujeito negro subalternizado pelo discurso dominante. Trata-se, portanto, da singularidade de uma escritura em movimento que representa a voz, a luta e a resistência em defesa da identidade étnico-racial e de um projeto antirracista contra a ordem opressora.

Palavras-chaves: Carolina Maria de Jesus; feministas negras; escrita política; resistência.

ABSTRACT: This article proposes a reflection that the posthumous work *Diário de Bitita* (2014), by the writer Carolina Maria de Jesus (1914-1977), brings a socio-historical and cultural approach of Brazil very critical and antagonistic to the roots of colonialism, by questioning the traces left by the undeniable slave system implanted in Brazilian society. Thus, the author exposes the setbacks of this country based on this system, whose harmful results are present not only in the context of her reports, but also in the present day. Based on critical assumptions of Édouard Glissant (2005) and Grada Kilomba (2019), as well as the

¹ Licenciatura em Letras (Português/Espanhol) e especialização em Estudos Literários. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, e-mails: antoniaamelia.barbosa55@gmail.com e antonia.barbosa@ifsudestemg.edu.br.

feminist criticism of the thinkers bell hooks (2019), Lélia Gonzales (2020) and Djamila Ribeiro (2019), we will investigate a writing of feminist brands, which problematizes the patriarchal structure by exposing the following elements: machismo, racism, violence and oppression imposed on the black population. Inserted in the context of Black-Brazilian literature, this political writing of black female authorship constitutes the place of non-hegemonic speech and deconstructs the unique discourse, making an analysis of the issue of the Other – of the black subject subalternized by the dominant discourse. It is, therefore, the uniqueness of a moving scripture that represents the voice, the struggle and the resistance in defense of ethnic-racial identity and an anti-racist project against the oppressive order.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; black feminists; political writing; resistance.

Introdução

O Brasil é um país multicultural e “já está e é africanizado”, como afirma Lélia Gonzalez em seu texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (2020, p. 88), mesmo que haja ocultação ou negação deste fato. É inegável que a diáspora africana, impulsionada pela explosão do tráfico entre os séculos XV e XVIII, resultou em um fenômeno cultural muito além de um gigantesco deslocamento geográfico, ou seja, trata-se da separação brutal de inúmeras famílias que, transformadas em objetos e desumanizadas, perderam sua identidade em substituição a um rastro de dor que não se apaga. Por outro lado, o estupro contra a mulher negra no contexto do passado escravocrata forjou a nossa miscigenação e o racismo que continua perseguindo vidas negras. Soma-se a isso o massacre das monarquias europeias imposto a diversas línguas, religiões e culturas. É a partir disso que devemos pensar a nação e o nosso povo, com mais tolerância e respeito à diversidade, sobretudo, aos negros e aos indígenas, dando-lhes o direito de existir. Respeitar a alteridade e as identidades é o primeiro grande passo para repararmos as violências estruturais e caminharmos em busca de um país melhor, fortalecido na democracia e na liberdade de expressão.

Na obra *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra* (2019), bell hooks² afirma que a sociedade estadunidense representa de maneira negativa a existência de pessoas negras colocando-as no lugar de injustiças e subalternização. No entanto, a autora enfatiza que irrigar a consciência de homens e mulheres de pensamentos feministas é relevante para erguer suas vozes contra suas feridas “dores causadas pela dominação, exploração e opressão” (HOOKS,

² bell hooks (1952-2021), pseudônimo de Gloria Jean Watkins, que adota o nome de sua bisavó Bell Blair Hooks homenageando-a por suas lutas e inspiração. Conforme a autora registra seu nome, com iniciais minúsculas, reconhecendo a própria escrita como produto de autoria de um corpo negro e suas complexidades, optamos por fazer o mesmo nesta investigação, em respeito à sua subjetividade.

2019, p. 27). Esse fortalecimento é relevante para romper com os discursos hegemônicos e fortalecer politicamente narrativas que não fazem parte do discurso único e que se originam de experiências e vivências do sujeito negro. A escrita de Carolina Maria de Jesus é representante deste arcabouço e reage com teimosia e insubordinação ao apagamento introjetado na ordem autoritária da sociedade brasileira. Descendente de pessoas escravizadas e nascida da exclusão da vida, transformou seu corpo – emoldurado de saberes, vivências e experiências – em espaço de luta e resistência para sua vida e seu fazer literário. O fato de Jesus saber ler e escrever, mesmo tendo frequentado dois anos escolares, foi um divisor de águas em seu caminho para que não permanecesse nas trilhas da invisibilidade social e intelectual. As experiências de dor e sofrimento colhidas de relações familiares e, também, da sociedade que a negava por ser negra, mulher, pobre e favelada são matéria-prima para a sua verve literária. Oriunda de Sacramento, Minas Gerais, esta mulher multifacetada (poeta, romancista, cantora, compositora, lavradora, empregada doméstica e catadora de recicláveis) migrou para São Paulo ainda jovem. Lá, o local de sua residência foi a favela do Canindé de onde vem a construção de uma escrita distanciada de qualquer formalidade acadêmica, mas edificada numa linguagem traçada pelas linhas tortuosas e miseráveis de sua trajetória.

Neste sentido, objetiva-se analisar a especificidade da escrita de Carolina Maria de Jesus a partir dos relatos de *Diário de Bitita* (2014)³. Serão investigados elementos da composição da sociedade patriarcal brasileira: o machismo, o racismo, a violência e a opressão sofridos pela mulher negra. Trata-se de uma produção intelectual latente representada por uma voz que denuncia e questiona a naturalização da marginalização e do silenciamento do sujeito negro, além de se posicionar em defesa de um discurso de resistência, que grita aos ouvidos do leitor sobre o desejo de libertação e reparação de todas as mazelas deixadas pelo passado histórico. Para ampliarmos as análises, este artigo será dividido em três capítulos. No primeiro, apresentaremos uma breve contextualização sobre os traços da escrita feminina na obra da escritora. O segundo refere-se à literatura de autoria feminina negra e as reflexões sobre a alteridade, um pequeno panorama para inserir Carolina Maria de Jesus. Por fim, no terceiro capítulo, falaremos sobre as marcas de uma escrita feminista presentes em sua produção.

³ A primeira edição de *Diário de Bitita* foi publicada, postumamente, em 1982, na França. Neste artigo, trabalharemos com a publicação de 2014.

Diário de Bitita: traços da escrita feminina

Durante muitos anos as mulheres foram silenciadas em contextos histórico-culturais patrocinados pelo patriarcado e, também, excluídas por diversas barreiras sociais, entre elas, a literatura. Os homens, por sua vez, privilegiaram-se desse mecanismo de controle com permissão para falar e serem ouvidos, quer seja dentro do Ocidente, quer seja fora dele. Furtando-lhes o direito de enunciação, eles a julgaram e criaram estereótipos não condizentes à sua identidade. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, de 1949, afirma que elas foram fadadas ao pensamento de que traços biológicos as privavam de exercer seus verdadeiros papéis e de ter voz e escuta. No entanto, ao defender que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, a autora traz para a base de sua tese a ideia de que a mulher concretiza suas realizações e sua libertação em construções sociais, sendo sujeitos de suas trajetórias, com acesso à educação e ao trabalho, anulando o determinismo biológico.

Ao observar a produção de mulheres de letras, constata-se a confirmação dessa invisibilidade, já que o espaço é, majoritariamente, esboçado pelo sujeito heteronormativo. Em relação às mulheres negras, a desigualdade manifesta-se com mais fervor, porque as letras nacionais, diversas vezes, negam-lhes o direito de expressão e participação. Na contramão desse apagamento, a literatura de autoria feminina negra traz para o centro o protagonismo do sujeito negro, respeitando sua identidade e diversidade étnico-racial. Dentro desse viés, a escritura de Jesus é representativa de uma coletividade que ainda não superou a violência colonial e vivencia suas dores e seus traumas atravessados no tempo e no espaço.

Antes de analisar o *Diário de Bitita* (2014), esclareceremos a concepção de escrita feminina⁴ que, segundo Branco (1991), não deve ser compreendida como projeto exclusivo de mulheres. Diz respeito a elas e, sobretudo, a uma enunciação feminina marcada por uma inflexão da voz, além de um ritmo e tom próprios em seus textos. E essa “tradição” da linguagem causa incômodo na forma como nos fala, porque nos fala de um outro tom, um outro discurso, um lugar de desconforto, preenchido pelo vazio, que rompe com o silenciamento e torna-se o lugar

⁴ Não se pode afirmar que existe essa denominação no sentido de separação ou de oposição entre o feminino e o masculino, o que não é previsto pela literatura para não inferiorizar o trabalho empreendido pelas intelectuais. Na verdade, a discussão de Branco é sobre o traço desse feminino identificado em certas produções como, por exemplo, as de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Virginia Woolf, nas quais destaca-se uma escrita intimista, política, filosófica e ideológica que colabora para um discurso do incômodo.

da criação literária, “priorizando mais a voz, que o sentido; mais o *como se diz* que o *que se diz*.” (BRANCO, 1991, p. 22).

Partindo desse lugar do incômodo de que trata Branco, podemos identificar na obra analisada um discurso que traz esse lugar provocador, causador de ruídos, que não se cala. Ao contrário do silêncio, os relatos levantam protestos ou questionamentos em relação à inferioridade da mulher negra: “Um dia minha mãe estava lavando roupa. Pretendia lavá-la depressa para arranjar dinheiro e comprar comida para nós. Os policiais prenderam-na. [...]” e “À meia-noite resolveram soltá-la.” (JESUS, 2014, p.31). Como se constata, essa voz discursiva expurga uma indignação pelo fato de a mãe ser pobre, negra, mulher, lavadeira e ainda ser presa sem ter cometido crime algum. E a escritora-protagonista conclui: “Eu pensava: ‘Só pretas que vão presas’.” (JESUS, 2014, p.31), revelando-nos as tintas de injustiça, preconceito e discriminação às quais esta população é submetida.

A escritura de Jesus nasce do seu lugar da exclusão social, da periferia e da subalternidade e traduz o mundo de fora sem se intimidar. Seu mundo interior manifesta, na linguagem escrita, a sociedade que invisibiliza a mulher negra e anula o seu pertencimento. Por outro lado, esse mundo de fora é traduzido por suas memórias, a partir de relatos que não cessam em dizer, aos gritos, que existe um sujeito social e cultural vivendo às margens, porém há um grito de resistência que rompe com o silenciamento e ergue a voz do seu discurso. Essa voz empoderada nos perturba e incomoda:

Minha mãe lavava roupa por dia e ganhava cinco mil-réis. Levava-me com ela. Eu ficava sentada debaixo dos arvoredos. O meu olhar ficava circulando através das vidraças observando os patrões comerem na mesa. E com inveja dos pretos que podiam trabalhar dentro das casas dos ricos. (JESUS, 2014, p.31).

Neste trecho relatado, percebemos uma escritura lapidada na experiência de vida da mulher negra e do lugar onde se encontra. Esse lugar é o do emudecimento, do sofrimento e da dor, impostos pelo patriarcalismo e tudo o que ele traz consigo: a divisão sexual do trabalho e as desigualdades sociais (a diferença de acesso ao poder econômico, aos bens culturais e aos prestígios valorizados em nossa sociedade excludente). No entanto, existe uma voz discursiva que causa uma ruptura nessa estrutura e, de forma crítica e consciente, questiona sua percepção das relações de trabalho e das relações de poder, da separação entre o mundo dos brancos e o dos negros, os patrões brancos e ricos e os negros que trabalhavam para estes. Desta forma, materializa-se uma forma de escrita que, ao invés de se calar ou de se omitir, denuncia e

problematiza essas relações de poder e o *apartheid* à brasileira, conforme registra: “O que eu notava é que nas festas dos negros os brancos não iam.” (JESUS, 2014, p.27)

Nota-se que as páginas do diário de Carolina Maria de Jesus são preenchidas por uma memória histórica, cultural, a partir da sua própria história de vida costuradas pelas linhas de opressão e de escravidão. Ao mesmo tempo, está a voz embalada de resistência e luta contra estruturas raciais enraizadas na sociedade brasileira. Conseqüentemente, sua obra traz uma percepção crítica da realidade, um olhar aguçado dos problemas que afligem a população negra brasileira. É uma voz discursiva que sempre se coloca em questionamento:

Ficava duvidando das minhas possibilidades porque os doutores de Coimbra diziam que os negros não tinham capacidade. Seria aquilo perseguição? Qual era o mal que os negros haviam feito aos portugueses? Por que é que eles nos odiavam, se os negros eram pobres e não podiam competir com eles em nada? Aquelas críticas eram complexas na mente do negro. (JESUS, 2014, p. 47).

Para finalizar nossa abordagem, daremos como exemplo o capítulo “Ser pobre”, no qual vários temas são suscitados pelo questionamento da escritura de Jesus: a questão da escravidão, o tráfico negreiro, o êxodo dos trabalhadores das fazendas para as cidades, a prisão injusta da mãe. Diante de tudo isso, o que prevalece é o olhar indignado sobre o sofrimento das pessoas negras. Conforme podemos constatar nesta passagem: “A maioria dos negros era analfabeta. [...] O tráfico de negros iniciou-se no ano de 1515. Terminou no ano de 1888. Os negros foram escravizados durante quase 400 anos.” (JESUS, 2014, p.30).

Autoria feminina negra: olhar de Carolina Maria de Jesus sobre a alteridade

A capilaridade da produção literária caroliniana nos revela uma escritora tarimbada que não fez cópia da realidade, mas nos devolveu seu original, ao examinar a estrutura desigual desta nação fundada nas raízes do colonialismo, interpretando-a a partir do seu lugar de existir e do seu olhar de mulher, negra e periférica. Carolina Maria de Jesus eclode do submundo social para contar uma história única – a sua história – e eterniza-se na literatura.

Compreende-se a literatura como uma das atividades mais importantes da humanidade, pois atua na imaginação dos leitores e é o espaço em que se fala e se é ouvido, ou se representa e se é representado. No entanto, as letras nacionais há muito não têm assumido a voz de uma parcela da população excluída dos meios sociais, a saber, mulheres negras e homens negros. Isto,

inevitavelmente, configura um modelo autoritário de ver o mundo, fortalecendo a desigualdade, a violência, o preconceito e a subalternidade. Para quebrar esse inegável silenciamento e as cicatrizes profundas deixadas pela escravidão, a literatura negro-brasileira⁵ resgata vozes que ecoam em combate aos atos de atrocidade. Segundo Cuti (2010), a literatura negro-brasileira prioriza o texto escrito e a questão do *outro* – do sujeito negro –, referindo-se a escritores negro-brasileiros “nascidos na e da população brasileira”, como Maria Firmina dos Reis, Luiz da Gama e Lima Barreto, produtores de uma escrita que desmantela a hipocrisia do racismo e se engaja pela luta antirracista.

Édouard Glissant (2005) aborda acerca do movimento das línguas e das culturas do mundo que nos atravessam em um processo contínuo e inesgotável. A partir disso, amplia uma reflexão sobre a identidade e a alteridade em países de colonização europeia onde o dominador, em seus discursos para “justificar” a dominação/a imposição de seus projetos colonizadores, é o *eu* que exclui as questões identitárias do *outro* – o dominado. No entanto, o autor critica esse olhar dominante e perpetuador de discursos hegemônicos, pois a imbricação cultural é um fenômeno inevitável. Ademais, defende a poética da relação, visto que há diferentes visões de mundo que precisam conviver e ser respeitadas, preservando a voz e a complexidade dos povos. Desta forma, a literatura deve exercer uma outra função, “que é a de escavação das culturas” (GLISSANT, 2005, p.87). Partindo-se dessa análise, compete à literatura a problematização das relações humanas, reconhecendo a mulher e o homem como integrantes do mundo, como sujeitos culturais e intérpretes de suas próprias lutas, revelando sua subjetividade, seu íntimo e seus silêncios. Como se nota na literatura negro-brasileira, que protagoniza narrativas da nossa negritude e valoriza suas identidades culturais, tal qual ocorre na escritura de Jesus – representante da voz da mulher negra: “[...] O pai de minha mãe foi Benedito José da Silva. Sobrenome do sinhô. Era um preto alto e calmo. Resignado com a sua condição de soldo da escravidão. Não sabia ler [...]” (JESUS, 2014, p.13). Na tessitura dessa produção está o sujeito crítico que descama, conscientemente, as feridas tatuadas pela escravidão na população escravizada e seus descendentes. Por isso, uma das tônicas da sua linguagem é o questionamento constante de tudo que observa e analisa, como, por exemplo, o inconformismo de um

⁵ Há autores que adotam o termo “literatura negra” ou “literatura afro-brasileira”. Embora a literatura afro-brasileira contribua para esse debate, ela nasce da oralidade, vinculando-se em parte à tradição africana, porque, ao se falar de África há uma diversidade cultural que não caberia de forma completa à cultura brasileira. (CUTI, 2010, p.45-46). Em concordância com o autor, inserimos *Diário de Bitita* (2014) neste contexto.

analfabetismo recorrente em membros familiares. Para a escritora-protagonista, ler é uma forma de se tornar mais digno, compreender o mundo e tornar-se respeitável socialmente, como uma maneira de se posicionar e de ser aceito por ele.

A feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2015), em sua obra intitulada *Sejamos todos feministas*, refere-se a uma palestra proferida por ela sobre “O perigo de uma história única”, endossando que estereótipos são nocivos às sociedades, pois tratam de comportamentos que limitam nosso pensamento e nos instigam à emissão de pontos de vista completamente destituídos de cuidado e respeito em relação aos aspectos culturais de diversos grupos. Sintetizando, Glissant e Adichie concordam que essa alteridade desrespeitada desumaniza os povos inferiorizados e não repara a sua dignidade perdida.

Na esteira dessas discussões, inserimos a escrita de Jesus – permeada de um ativismo político e de um espírito discursivo que denota força contra a discriminação, a opressão e o racismo. Em suas narrativas construídas pelo corpo negro de mulher subalternizada há um espaço de ação política a respeito da marginalização do sujeito negro: “Para mim, o mundo era semelhante a uma prateleira cheia de garrafas, onde é difícil arranjar um lugar para colocar outras.” (JESUS, 2014, p. 52). Esse arcabouço literário se constrói por uma voz de resistência e (re)existências, através de um engajamento oriundo de suas lembranças e memórias da violência histórica, da opressão e da dor. Assim, podemos pensar que a literatura produzida por intelectuais negras e negros se faz pelo corpo, o qual é, nas culturas africanas e indígenas, segundo alguns estudiosos, não só o lugar da comunicação com o mundo, como também o da expressão de seus traumas. Esse símbolo de memória histórica e de traumas do passado também é voz, resistência, identidade e representatividade desse sujeito lançado às margens da esfera social. Para Lúcia Castello Branco, “há escritas que privilegiam esse “por trás” do corpo, essa sua ausência/presença, em lugar de uma representação.” (BRANCO, 1991, p.22), ou seja, o corpo pode ser visto como o lugar de representação do discurso, já que por trás desse discurso se insere um sujeito, um autor.

Diário de Bitita: os traços de uma escrita feminista

[...] Toda vez que eles me ignoram, eu me sinto invisível. Fico chateada. Quero dizer a eles que sou tão humana quanto um homem, e digna de ser cumprimentada. Sei que são detalhes, mas às vezes são os detalhes que mais incomodam. (ADICHIE, 2015, p.23).

Adichie (2015) extrai do próprio cotidiano ingredientes que dizem muito a respeito da mulher e sua invisibilidade não só em sua cultura nigeriana, como também na brasileira. Nesse discurso de indignação, o problema do patriarcado é exposto para mostrar a existência de uma superioridade masculina que nega direitos e dignidade às mulheres, sobretudo, às mulheres negras. Traduzindo, em breves palavras, pertencer ao sexo masculino já torna o indivíduo detentor de *status* e privilégios. No entanto, a inversão desse quadro é possível, se houver equidade social, política e econômica entre os sexos, se homens e mulheres forem feministas e acreditarem na transformação do mundo. E dessa forma todos, homens e mulheres, têm direito à voz, porém a primeira mudança a ser realizada é a da cultura.

A escritora estadunidense hooks (2018) defende que o “Feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão.” (HOOKS, 2018, p.13) e aprofunda a problematização abordada por Adichie, afirmando que, para a construção de um mundo melhor, antirracista, antissexista e mais justo, todos nós – homens e mulheres – devemos tomar o conhecimento das políticas feministas e nos conscientizarmos sobre elas, para uma educação que combata ideias equivocadas de que o movimento é anti-homem, mulheres os odeiam ou que devem mandar neles. Embasada em teorias feministas, reforça que os benefícios recebidos do patriarcado hierarquizam a masculinidade e reforçam a violência de gênero: “Em troca de todas as delícias que os homens recebem do patriarcado, é exigido que dominem as mulheres, que nos explorem e oprimam, fazendo uso de violência, se precisarem, para manter o patriarcado intacto. [...]” (HOOKS, 2018, p.13). Ademais, conclui que o feminismo não se opõe ao masculino, mas, ao contrário, coloca-se do mesmo lado, combatendo opressões estruturais.

Alicerçada em pensadoras feministas, Djamila Ribeiro, em sua obra *Lugar de fala* (2019), amplia as discussões supracitadas, apresentando-nos seu ponto de vista acerca do feminismo negro e do lugar de fala de pessoas negras. Segundo Ribeiro, a voz desses cidadãos é um espaço de direito frente à sua invisibilidade social, isto é, serve para reivindicar o direito à própria vida quebrando o silenciamento. Dentro desse contexto, essa ferramenta legítima essa voz empoderada, trazendo ressignificações, principalmente, para as mulheres negras que são apagadas no âmbito social, dando-lhes visibilidade e ação política em relação ao sistema de supremacia branca. Dentro desse contexto, o lugar de fala de tais mulheres, de acordo com Ribeiro (2019), é um instrumento para conscientizá-las da sua condição de sujeitos históricos e políticos, subvertendo o pensamento do discurso dominante, reconstruindo a própria vida

através de seus protagonismos. Esse empoderamento político e intelectual proposto pelo feminismo negro diz muito acerca de mulheres oprimidas e envolvidas no enfrentamento às desigualdades, principalmente no caso de Carolina Maria de Jesus, que nos mostra, a partir do seu ato de resistência e da sua capilaridade literária, os lugares onde o sujeito negro pode se ver possível e incluído.

Partindo das reflexões de Adichie (2015), hooks (2018) e Ribeiro (2019), podemos dizer que *Diário de Bitita* (2014) identifica-se como o lugar do discurso da mulher negra que não aceita o racismo, o machismo, a exploração, a opressão, as violências, as injustiças e as agruras da vida, posicionando-se com uma voz, um grito de resistência pela (re)existência e pelos direitos sociais violados:

E os anos foram passando. O que preocupava era a infelicidade dos pretos. Quando ocorria um crime ou um roubo, os pretos eram os suspeitos. Os policiais prendiam. Quantas vezes eu ouvia os maiores dizendo:
- Negros ladrões, negros ordinários.
Eles diziam:
- Não fomos nós.
Notava os seus olhares tristes.
Eu sabia que era negra por causa dos meninos brancos. Quando brigavam comigo, diziam:
- Negrinha! Negrinha fedida! (JESUS, 2014, p. 94-95).

Observa-se que Jesus esboça, de forma aprofundada, uma abordagem sociológica deste país pós-abolição e não se isenta de expor seus retrocessos, suas desigualdades sociais e as injustiças. Com esse espírito crítico e realista, mostrou que uma caneta nas mãos de uma mulher é uma arma muito poderosa às atrocidades cometidas ao pobre, à mulher e aos negros. Ademais, denuncia a segregação racial presente não só nas escolas, mas também na sociedade de sua época. Com seu conhecimento histórico, dilui seus comentários críticos em relação à escravidão e seus trabalhos forçados, reforçando que o Brasil das senzalas ainda carece de uma abolição de fato:

Eu ouvia apenas rumores que os portugueses haviam lutado desesperadamente para ser os donos dessas terras. Mas eu não via portugueses na lavoura. Deram valor ao Brasil só enquanto o braço africano trabalhava gratuitamente para enriquecê-los. Quando eles foram obrigados a pagar os serviços prestados pelos negros desinteressaram-se do Brasil. (JESUS, 2014, p. 54).

Indubitavelmente, a obra traz marcas de uma escrita feminista fortalecida pelo discurso de resistência, ao mesmo tempo, reivindicadora de uma libertação e respeito por diversidade étnico-cultural. Há, nessas marcas, reconhecimento da sua condição de mulher na sociedade racista e patriarcal. E qual é o papel que a sociedade dá a essa voz? É o papel do não lugar, do silenciamento e da opressão. Por isso, a autora problematiza esse lugar onde a mulher está, em especial, a mulher negra. Em sua perspectiva, é necessário reivindicá-lo porque a mulher também tem seus direitos, seus sonhos e desejos e lhe é digno ter representatividade e força no seu discurso.

É interessante perceber que os relatos de Jesus não só apresentam características de uma escrita feminina, como também de uma escrita feminista que se debruça para denunciar o machismo e a violência contra a mulher: “O meu tio espancava a minha madrinha, que estava superalcoolizada, estendida no solo. Dava a impressão que ele estava espancando um cadáver. Mas quem é que ousava interferir? [...]” (JESUS, 2014, p.87). Além disso, revelam-nos uma consciência crítica acerca da existência da desigualdade de gênero, percebida nas relações sociais, nas quais o homem é visto dentro do patriarcado branco com atributos que reforçam suas relações de poder em relação à mulher, sendo ele o ser, o sujeito que tem voz por pertencer ao sexo masculino: “- Quero ter a força que tem o homem. [...]” (JESUS, 2014, p.17). Obviamente, a protagonista não está falando de força física, mas da simbologia que o ser masculino tem e do seu pertencimento social. Toda essa simbologia percebida pelo discurso comprova a presença de uma escrita feminista.

Constatamos, portanto, que o fazer poético da autora expressa muita força e resistência, ao representar o lugar da periferia e da exclusão. Ao mesmo tempo que denuncia e questiona, entre outras coisas, o papel da mulher pobre como aquele destinado a cuidar da casa dos outros: “As mulheres pobres não tinham tempo disponível para cuidar dos seus lares. Às seis da manhã, elas deviam estar nas casas das patroas para acender o fogo e preparar a refeição matinal. Que coisa horrível! [...]” (JESUS, 2014, p.36).

Considerações Finais

Observando o que foi investigado, conclui-se que a obra em análise é instrumento de representação do sujeito negro e nos ensina a respeitá-lo e a convivermos com suas diferenças

culturais e suas questões identitárias. A nação deste país é representada pela multiplicidade de seus sujeitos e pela inegável diversidade étnico-racial, as quais não podem ser apagadas pelo discurso da branquitude. Assim, a magnitude deste espólio literário leva-nos a uma reflexão das atrocidades impostas pelas relações de poder, sobretudo, à mulher negra. Jesus constrói um sentido para a produção de uma literatura negro-brasileira ou literatura de resistência, concebida por meio de uma escrita engajada que nasce de suas próprias experiências de vida cotidiana. Portanto, em seu fazer literário, a escrita feminina e feminista se complementam e nunca esgotam o leitor para falar da dor, do sofrimento e da opressão. Logo, é uma escrita para incomodá-lo e não para silenciar. O silêncio social se transforma em gritos que podem ser ouvidos por suas narrativas. Além disso, trata-se de uma escrita de autoria feminina de uma verdadeira contadora de histórias verdadeiras as quais vêm embaladas por uma forte voz cultural que nos faz refletir sobre o contexto social no qual muitas outras Carolinas estão inseridas.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Org.). Rio de Janeiro, Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução Ana Luiza Libânio. 7. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: Sesi-SP, 2014.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.



LITERATURA E ANTIRRACISMO: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS EM *SOLITÁRIA*, DE ELIANA ALVES CRUZ

Alexandra Alves da SILVA (UERJ – FFP)¹

RESUMO: O presente trabalho visa, a partir da leitura do romance recém-lançado *Solitária*, de Eliana Alves Cruz, fomentar algumas reflexões educacionais e antirracistas inseridas na obra, representando as tantas vozes negras silenciadas pelo trabalho como empregada doméstica. Além do conteúdo do romance estar alinhado ao pensamento decolonial e interseccional, a incursão da autora na obra verossímil também é significativa, já que ela se apropria de uma literatura cujo espaço de fala denuncia a permanência das práticas coloniais como um forte projeto político. Sob o aporte teórico de autoras como Beatriz Nascimento (2021), Françoise Vergès (2022), Lélia Gonzalez (2020) e Sueli Carneiro (2011), ressalto a ideia de que o referido romance interpela a manutenção do trabalho escravo no Brasil, bem como investiga a nossa própria ancestralidade, a história apagada e/ou silenciada e a memória dos africanos escravizados, resgatando o que ficou perdido no processo de imposição do poder colonialista. Partindo de acontecimentos que rememoram questões brasileiras recentes, as histórias das mulheres de *Solitária* se entrelaçam às nossas, denunciando os crimes cometidos contra os povos afrodescendentes: da escravidão aos dias atuais.

Palavras-chaves: Interseccionalidade. Decolonialismo. Autoria feminina. Literatura afro-brasileira. Crítica literária feminista.

ABSTRACT: The present work aims, from the reading of the recently released novel *Solitário*, by Eliana Alves Cruz, to promote some educational and anti-racist reflections inserted in the work, representing the

¹ Mestranda em Literatura Comparada (UERJ - FFP). Atua desde 2001 na educação básica, como professora de Língua Portuguesa, Literatura e Redação nos ensinos fundamental e médio (Rede privada). É membro do grupo de pesquisa GEFIS (Grupo de Estudos Feministas e Interseccionais) do CNPq (PPLIN/ UERJ-FFP). Sua pesquisa está centrada em violências sistêmicas e decoloniais de autoria feminina. E-mail: prof.alexandra.ead@gmail.com.

many black voices silenced by the work as a maid. In addition to the novel's content being aligned with decolonial and intersectional thinking, the author's incursion into the verisimilar work is also significant, as she appropriates a literature whose speech space denounces the permanence of colonial practices as a strong political project. Under the theoretical support of authors such as Beatriz Nascimento (2021), Françoise Vergès (2022), Lélia Gonzalez (2020) and Sueli Carneiro (2011), I emphasize the idea that the aforementioned novel challenges the maintenance of work slave in Brazil, as well as investigating our own ancestry, the erased and/or silenced history and the memory of enslaved Africans, rescuing what was lost in the process of imposing colonialist power. Starting from events that recall recent Brazilian issues, the stories of the women of Solitária intertwine with ours, denouncing the crimes committed against people of African descent: from slavery to the present day.

Keywords: Intersectionality. Decolonialism. Female authorship. Afro-Brazilian Literature. Feminist literary criticism.

*A carne mais barata do mercado
 É a carne negra
 (Tá ligado que não é fácil, né, mano?)
 Se liga aí
 A carne mais barata do mercado é a carne negra (4x)
 (Só-só cego não vê)
 Que vai de graça pro presídio
 E para debaixo do plástico
 E vai de graça pro subemprego
 E pros hospitais psiquiátricos
 A carne mais barata do mercado é a carne negra (Dizem por aí)
 A carne mais barata do mercado é a carne negra (3x)
 Que fez e faz história
 Segurando esse país no braço, meu irmão
 O cabra que não se sente revoltado
 Porque o revólver já está engatilhado
 E o vingador eleito
 Mas muito bem intencionado
 E esse país vai deixando todo mundo preto
 E o cabelo esticado
 Mas mesmo assim ainda guarda o direito
 De algum antepassado da cor
 Brigar sutilmente por respeito
 Brigar bravamente por respeito
 Brigar por justiça e por respeito (pode acreditar)
 De algum antepassado da cor
 Brigar, brigar, brigar, brigar, brigar
 Se liga aí.
 (...)*

Compositores: Marcelo Fontes Do Nascimento Santana / Seu Jorge / Ulises Capelleti

Em 2002, a canção *A carne*, interpretada pela potente voz de Elza Soares escancara denúncias em relação a algumas questões enfrentadas pelas pessoas pretas no Brasil: os subempregos, a superlotação dos presídios, a escravização dos antepassados, as armas apontadas para pessoas racializadas, parece que é necessário lutar, brigar o tempo todo para se defender do racismo estrutural e das feridas abertas, consequências de 300 anos de escravidão

no Brasil. São muitos anos de silenciamentos, de uma história contada nos livros pela visão hegemônica dos colonizadores, ou seja, quando poderemos pensar efetivamente em democracia se sequer os brasileiros conhecem a própria história, ou pior: ignoram o sangue indígena e negro derramado até hoje para que se fosse construído o que consideramos como Pátria?

Nesse sentido, é preciso decolonizar a maneira como o pensamento dos mantenedores dessa estrutura de classe, raça e até gênero foi implementada, já que todos precisam ter voz; é necessário desconstruir as narrativas com um único ponto de vista. Assim, objetivando tal mudança, nós educadores fomentamos a necessidade de implementação de uma literatura, de uma formação antirracista e engajada para que haja equidade entre as pessoas. Com isso, trago a literatura de Eliana Alves Cruz com sua escrita didática e sensível ao abordar temas como os silenciamentos e as manutenções de mazelas que ainda acometem os negros e negras no Brasil. Para realizar tais ilações, o romance *Solitária* (2022), obra que desloca os leitores de suas perspectivas, norteará as reflexões acerca de algumas estruturas do racismo no nosso país, porém, como há muitos temas pertinentes no livro, vou me ater ao recorte de questões relativas à manutenção da mão de obra das mulheres negras em funções subalternizadas.

Eliana Alves Cruz desponta como uma das mais importantes vozes da autoria feminina contemporânea, porque acrescenta à sua maleabilidade com as palavras os fatores decoloniais providenciais dos quais o Brasil necessita: revisão histórica de comportamentos racistas perpetuados, ausência de reconhecimento da própria raça, negação da ancestralidade, intolerância religiosa – quando as manifestações são pertencentes às matrizes africanas –, silenciamentos diante das mais diversas situações, ausência de composição em cargos políticos... são tantas as feridas abertas nesse país que é formado por nós (como pronome pessoal do caso reto ou substantivo). Toda a obra de Eliana, com sua sensibilidade ao construir as subjetividades de cada personagem, traz temáticas antirracistas e, além disso, consegue abordar esses pontos de maneira singela, representando a potência de mais uma talentosíssima voz, como a de Elsa Soares, contribuindo para a desconstrução de preconceitos e de comportamentos inaceitáveis.

Às margens, as falas: a literatura como espaços de representação

Pensar nos corpos femininos como elementos sociais de resistência mediante as vulnerabilidades às quais estão submetidos é refletir sobre a singeleza de como a autora explorou

os focos narrativos do livro. O romance possui três narradores em primeira pessoa, o que confere bastante fidedignidade em relação aos fatos experienciados. Na primeira parte, a voz é de Mabel, filha de Eunice, uma jovem leitora de Conceição Evaristo que começa a questionar as atitudes racistas e classistas dos patrões da mãe, bem como a trazer reflexões marcantes em relação ao gênero, classe e raça: “Mãe, a senhora precisa se libertar destas pessoas. A senhora não deve nada pra elas. Não tenha medo de encarar esse povo que nunca limpou a própria privada!” (CRUZ, 2022, p.11). Apesar de todas as adversidades que poderiam determinar sua ausência de perspectivas para o futuro, por meio da educação, consegue romper paradigmas, transformar a própria realidade e a das pessoas que a circundam. Tornou-se médica e fonte de inspiração para outras meninas negras cujos sonhos parecem ser tolhidos pela penosa realidade e, quiçá por isso, o romance esbarre na ferida da demonização das cotas raciais, já que a elite não quer encontrar os filhos das empregadas nos corredores das universidades públicas, ocupando cargos de chefia, ou mesmo ter quaisquer serviços prestados por negros que estejam fora do âmbito da subserviência e da subalternidade:

Dra Mabel estava muito preocupada. (...) Quando começava a preparar Bruninho para a intubação, ouviu em meio a um burburinho em algum lugar do CTI uma voz que lhe pareceu conhecida. Como era possível que estivessem brigando num lugar como aquele? (...) A alguns leitos de distância, um paciente se recusava a receber a medicação das mãos de uma enfermeira negra. (CRUZ, 2022, p.154).

Na segunda parte, a voz é de Eunice, uma mulher que perpetuou a manutenção do trabalho das racializadas nas casas de famílias abastadas e dedicou toda a vida – inclusive a infância – ao trabalho doméstico: “crianças como eu – como ela foi e, antes dela, a sua mãe, e a mãe de sua mãe até a minha avó – não entendiam muito bem o que era isso de ser criança” (p.26). Não tinha também a consciência de que os patrões a escravizavam com jornadas de trabalho exaustivas e desumanas, sem descanso, sem Carteira de Trabalho assinada e sem o pagamento adequado para as tarefas dignamente executadas; as folgas eram de apenas um domingo por quinzena. Quando o rico casal (seu Thiago e d. Lúcia) anunciou que teria um bebê (Camilinha), Eunice, que acabara de ser demitida – provavelmente de forma intencional para que lhe achatassem ainda mais o salário –, foi recontratada pelo patrão, mas com uma observação: “teremos muitos gastos novos e imprevisíveis, disse seu Thiago. Vamos precisar fazer um pequeno ajuste no seu salário” (p.30). Obviamente o salário dela não faria a mínima diferença no orçamento daquelas pessoas abastadas, mas a desvalorização para com os serviços prestados

e considerados subalternos parece ser uma necessidade para esses medíocres, já que, provavelmente, em apenas uma noite jantando fora eles pagariam o salário de um mês de Eunice. Trata-se da representação da manutenção do sistema colonial e para comprovar que esse comportamento se perpetua, Sueli Carneiro assinala:

“No mercado de trabalho, o resultado do concreto dessa exclusão se expressa no perfil da mão de obra feminina Negra. Segundo dados divulgados pelo Ministério do Trabalho e pelo Ministério da Justiça na publicação *Brasil, gênero e Raça*, "as mulheres negras ocupadas em atividades manuais perfazem um total de 79,4%". Destas, 51% estão alocadas no emprego doméstico e 28,4% são lavadeiras, passadeiras, cozinheiras, serventes. (...) Quando empregadas, as mulheres negras ganham em média metade do que ganham as mulheres brancas e quatro vezes menos do que os homens brancos. (...) O rendimento Nacional entre negros e brancos em salários-mínimos assim se distribui: o homem branco ganha 6,3 salários-mínimos; a mulher branca, 3,6; o homem negro, 2,9; a mulher negra, 1,7." (CARNEIRO, 2011, p. 128-9).

Já na terceira parte a narração fica a cargo da seguinte pergunta: e se as paredes pudessem falar? São as “Solitárias” e é nesta que o ponto chave da literatura didática, marcante e sensível da autora vem à tona para emocionar os leitores. A palavra solitária pode nos remeter à ideia de prisão, de solidão e até mesmo do modo como se narra, como se fica após o abandono. Um entre vários dos momentos marcantes desta parte do romance, é quando se reflete sobre a impossibilidade do direito à infância e, nas lembranças das “Solitárias”, apareceram os nomes dos filhos das empregadas, que não experienciaram a idade pueril: “Ouvir a voz de Eunice fez minhas lembranças percorrerem todas as não crianças que passaram por aqui. João, Pedro, Cacau, Mabel, Irene, Gilberto, Dadá. (...) É curioso reparar como algumas pessoas nesse mundo não têm direito à meninice. (p.144). A mudança de perspectiva da narração faz com que os leitores percebam que a literatura pode oferecer inúmeras possibilidades, inclusive de pensar em como esses espaços têm história.

Lugares, paredes e objetos personificados: a cartografia das segregações

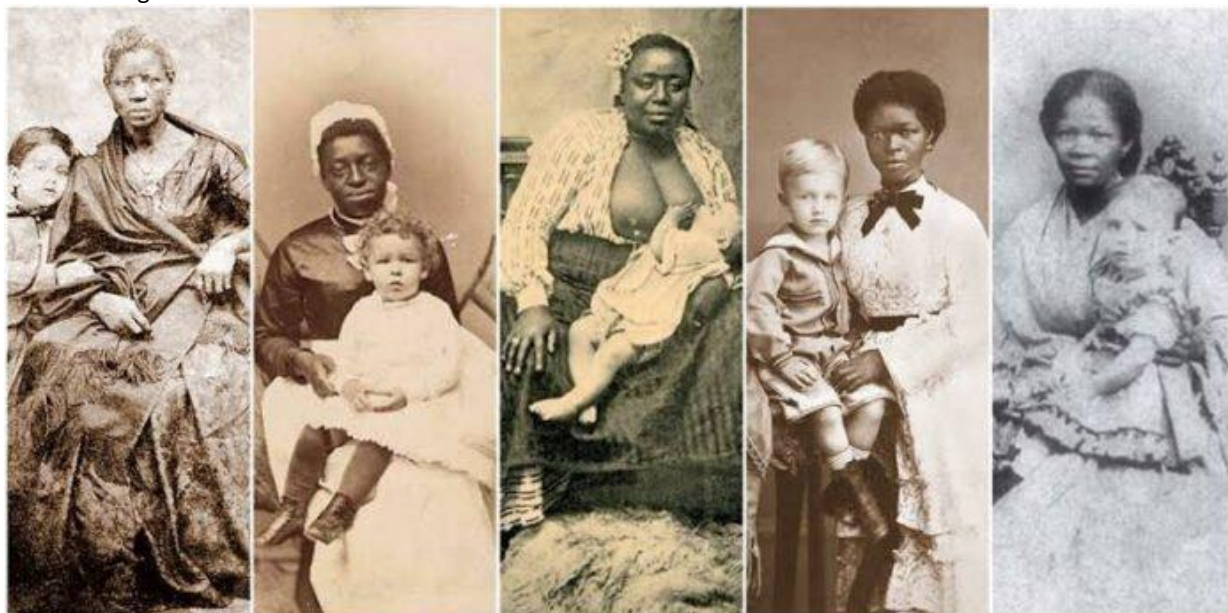
Simbolicamente, os espaços são partes integrantes do romance, já que cada narrador desenvolve o enredo a partir da cartografia do edifício, então, essa demarcação sinaliza de maneira nítida a segregação entre as classes representadas. Mabel nos transporta do quintal simples e saudoso de sua casa ao edifício Golden Plate e nos apresenta cada lugar da cobertura

onde a mãe trabalha como um cenário luxuoso, distante da maioria dos brasileiros e com ares de aprisionamento. Os capítulos são dispostos de modo a organizar os cenários e a funcionalidade da cobertura: planta baixa, piscina, cozinha, escritório, portaria, salão de festas, quarto do bebê, recepção, banheirinho, janela. Neles, os leitores visitam as estruturas mantidas desde a escravidão até os dias atuais. Os conflitos entre as gerações aparecem repetidas vezes e, nesta passagem, percebemos a dor da jovem Mabel ao revelar que a mãe, numa perpetuação do trabalho da mulher negra desde o período da escravidão, cuidou da filha dos patrões, Camilinha, mas se esqueceu de olhar para a própria filha:

“– Não sou mais criança, mãe! Eu cresci, estou aqui na sua frente. Sabe por que a senhora acha que ainda sou um bebê? Porque só enxerga aquela menina chata! A senhora não viu quando fiquei menstruada pela primeira vez; não viu nada da minha escola; não viu nada da minha vida e não viu que eu...” (CRUZ, 2022, p.91).

Nessa manutenção dos espaços destinados às trabalhadoras domésticas, percebemos que das senzalas restaram os quartos de despejo, ou quartos de empregadas, cujos silêncios e silenciamentos funcionam como resquícios latentes da escravidão, já que tais quartinhos devem ficar próximos à cozinha e à área de serviço, são mal iluminados, quentes, com pouca circulação e, às vezes, sem janelas.

Figura 01: Das senzalas aos quartos de despejo: os sorrisos tolhidos – mulheres escravizadas com filhos brancos dos donos de engenho e fazendeiros.



Fonte: <https://iconografiadahistoria.com.br/2020/10/25/uma-analise-sobre-a-baba-negra-na-historia-do-brasil/>. Acesso em 10/11/2022.

Como é possível se sentir confortável em um ambiente assim? Outro levantamento interessante foi feito quando Eunice disse: “era como dizia num dos livros de uma escritora chamada Conceição Evaristo, que Mabel passou a devorar e de vez em quando lia pra mim: ‘em boca fechada não entra mosquito, mas não cabem sorrisos’” (p.97) e, na figura 01, podemos comprovar que os sorrisos escassos revelam um sofrimento aparente.

Eunice narra com naturalidade essas partes, porque já foi acostumada a reconhecer onde pode permanecer para não perturbar os donos da cobertura, como deve estar para não incomodar – de preferência em silêncio: “além dos espaços apertados que ocupávamos, o silêncio era um companheiro. Era preciso estar presente sem estar. Uma boa serviçal é silenciosa, e a criança que é filha dessa mulher também deve ser” (p. 97), ou onde precisa estar para atender as exigências dos patrões.

Alguns dos espaços narrados por Eunice são: sala de estar, jardim, parede, área de serviço, criada-muda. Na p.89, o título do capítulo faz referência ao romance de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo* e, neste capítulo, percebemos mais um conflito de gerações e a perpetuação das histórias: “Eu sabia que ela não tinha condições de ter uma criança, porque ela mesma era uma. Mas... era meu neto ou neta.” (p.92). São dororidades² que se entrecruzam e se repetem entre as gerações. No capítulo Espelho de cristal, Luzia, a nova empregada doméstica de d. Lúcia, pediu para Camila ficar com Gilberto, seu filho de quatro anos, enquanto ela precisava comprar os ingredientes para preparar uma feijoada. Por negligência de Camila, o menino caiu do prédio e morreu na hora. (pp.: 127 a 131). Parece que a escritora, também jornalista, captou a realidade de recentes acontecimentos do país e trouxe para o romance verossímil; parece também que os objetos e os espaços da cobertura têm mais valor do que as vidas das pessoas que trabalham para manter a limpeza. Quanto à última parte, as “Solitárias” descrevem as personificações do quarto de empregada, quarto de porteiro, quarto de hospital e quarto de descanso, ou seja, esses ambientes possuem histórias petrificadas pelos racismos e classismos.

Subalternidade e servilismo: manutenção das violências contra as mulheres negras

Hipoteticamente, uma das propostas conquistadas pelo feminismo foi a partir de 1960, quando as mulheres brancas puderam sair para trabalhar com a autorização dos maridos. No

² A dor que somente as mulheres negras são capazes de sentir.

entanto, quem ficaria responsável por limpar a casa, preparar as refeições, cuidar dos filhos, manter a organização das residências? Pensando nisso, a elite conseguiria se beneficiar de todos os lados: os homens brancos trabalhavam, os homens negros – desde a escravidão –, as mulheres brancas – com um salário menor – e as mulheres negras, cujos salários eram ainda mais achatados, estas, sempre trabalharam. Assim, as mulheres negras carregaram todo o enriquecimento dos brancos nas costas. Uma outra possibilidade que é atribuída à desvalorização dos serviços como doméstica, é o fato de representar um trabalho destinado às mulheres, às práticas manuais. De acordo com Lélia Gonzales:

A maior concentração da força de trabalho feminina ocorre nos setores de prestação de serviços, social e de comércio de mercadorias (empregadas domésticas, professoras, enfermeiras, balconistas), ampliados em consequência da industrialização e da modernização. Mas a maioria das mulheres negras (69%) trabalha na agricultura e na prestação de serviços. Isso significa que as atividades sociais e o comércio absorvem principalmente as mulheres brancas (30% para 16% negras). (...) No setor de serviços, encontramos o “lugar natural” da mulher negra que trabalha nas cidades: o emprego doméstico. (...) Outro aspecto importante é o registro em carteira: só 40% das trabalhadoras negras contam com essa garantia trabalhista, em comparação a 60% das brancas. (GONZALES, 2020, pp. 192 a 194).

Mesmo com a abolição, não foi oferecida a essas mulheres a oportunidade de escolherem entre ficar em casa para cuidar dos filhos, ou trabalharem fora, porque desde sempre elas são escravizadas, necessitaram e necessitam de recursos que lhes foram e são negados; em nenhum momento se pensou em libertá-las do trabalho. Assim, segundo Vergès:

As violências contra as mulheres escravizadas não são nem um episódio infeliz de uma história infeliz nem o único exemplo das violências coloniais. Negligenciá-las perpetua a ilusão de que a história das racializações durante a escravidão estaria desconectada dessas violências de gênero – sobretudo se considerarmos que o abolicionismo não tentou acabar com elas. (VERGÈS, 2021, p. 69).

Para além da questão da liberdade que hoje, teoricamente, as mulheres negras têm, a perpetuação desse sistema de castas bastante marcadas no Brasil se perpetua, porque outrora elas eram as cozinheiras da casa grande e da senzala, eram mantidas grávidas – muitas por meio de estupros – para oferecerem leite aos filhos das sinhás, além de, com essas gestações, oferecerem novos escravizados aos donos das fazendas, aumentando, portanto, a riqueza deles. Depois, conseqüentemente e, embora “livres”, eram mantidas nas casas sendo exploradas até a morte, por serem consideradas “parte da família”, mas sem serem inclusas quanto à divisão de

bens. Essas práticas coloniais permanecem e a pesquisadora Beatriz Nascimento em sua obra *Uma história feita por mãos negras*, assinala:

Contrariamente à mulher branca, sua correspondente no outro polo, a mulher negra, pode ser considerada uma mulher essencialmente produtora, com um papel semelhante ao do seu homem, isto é, dotada de um papel ativo. Antes de mais nada, como escrava, ela é uma trabalhadora, não só nos afazeres da casa grande (atividade que não se limita somente a satisfazer os mimos dos senhores, senhoras e seus filhos, mas também de produtora de alimentos para a escravaria) como também no campo, nas atividades subsidiárias do corte e do engenho. Por outro lado, além da sua capacidade produtiva, pela sua condição de mulher e, portanto, de mãe em potencial de novos escravos, ela tinha a função de reprodutora de nova mercadoria para o mercado de mão de obra interno. (NASCIMENTO, 2021, p. 56).

Sendo um texto que toca nas feridas brasileiras, a própria dedicatória do livro já é forte, porque Eliana escreve: “Para a minha tia Maria da Glória, a Dodó, cujo rosto nunca vi e de quem apenas sei que o trabalho nunca a libertou” e surpreendemo-nos quando nas páginas de *Solitária*, Dadá, uma senhora de cerca de 40 anos com comportamento de criança, dialoga com um dos meninos que mora no Golden Plate e revela que existem cidadãos que literalmente ainda mantêm pessoas escravizadas, com isso temos a noção de sua tragédia:

– Deus me livre, mocinho” Mãezinha Imaculada é capaz de me bater com o chinelo...
(...)
– Dadá, quantos anos você tem?
– Quarenta... acho.
– Está com Imaculada desde quando?
– Desde os dez.” (CRUZ, 2022, pp.: 120-2).

Assim como a tia Dodó de Eliana, Dadá foi mais uma pessoa sem direito à infância, sem poder escolher o próprio destino, sem o direito à liberdade. Quantas Dadás viveram no Brasil?³ Quantas ainda estão em situação análoga à escravidão?⁴ Quem são os interessados em manter essa prática desumana?⁵ Respostas para perguntas como essas parecem fazer parte de um filme: do gênero terror.

³ https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/12/20/interna_gerais,1222578/libertada-mineira-que-viveu-38-anos-em-regime-de-escravidao-no-estado.shtml. Acesso em 14/11/2022.

⁴ <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/05/13/idosa-e-resgatada-no-rio-apos-72-anos-em-situacao-analoga-a-escravidao.ghtml>. Acesso em 14/11/2022.

⁵ <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/02/14/mpt-professora-ufjr-trabalho-escravo-idosa.htm>. Acesso em 14/11/2022.

Considerações finais

Inúmeros são os temas que podem ser analisados em *Solitária*. Nesse recorte, procurei mostrar como a autora lança mão da ficção que enfatiza o trabalho doméstico para construir uma narrativa de recuperação da experiência escravizada e de suas formas de resistência num entrelaçamento dos silêncios e silenciamentos. Nesse mosaico social de manutenção das casas grandes e senzalas, somos levados a reflexões, à indignação diante de um crime, cujos responsáveis tentam apagar as provas para saírem sem punição. No entanto, os leitores também experenciam a esperança, já que, por meio da educação, entendemos que é possível transformar realidades.

Nossa sociedade foi moldada pelo modelo escravocrata e as diferenças estruturais geradas por esse modelo perduram até a atualidade. É importante ter acesso ao conhecimento e ao reconhecimento de classe para que não haja o peso de “gratidão” por tudo o que a elite fez, porque na verdade, o objetivo das classes abastadas sempre foi ocultar informações, restringir a educação aos que podem pagar por ela, achatando ainda mais os salários da classe trabalhadora, principalmente os das mulheres negras. Se partíssemos da democratização dos serviços básicos de saúde e educação, oferecendo, também, equidade quanto ao acesso às universidades e formando pessoas mais conscientes desde a primeira infância, poderíamos, então, atingir conquistas importantes. Todas as pessoas podem e devem lutar por uma educação antirracista, já que essa briga é por uma correção histórica.

Portanto, não se deve desconsiderar ou esquecer que os resquícios da escravidão estão no preconceito, na intolerância religiosa, no elevador de serviço, na vaga de emprego para “pessoas de boa aparência”, ou seja, cada um desses episódios de racismo dói como corte de navalha na “carne mais barata do mercado”. Nesse sentido, a literatura de Eliana Alves Cruz combate o esquecimento e o silenciamento desses sujeitos, cujos corpos são racializados e sócio-históricos, são apresentados como símbolos de resistência, empreendendo uma verdadeira abordagem histórica, da memória e da nossa ancestralidade, costurando personagens, histórias e feridas abertas desde o período da escravidão: um dos maiores crimes de todos os tempos.

REFERÊNCIAS

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

VERGÈS, Françoise. *Uma teoria feminista da violência*. São Paulo. Ubu Editora, 2021.



MANIFESTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NOS CONTOS “ARAMIDES FLORENÇA” E “ISALTINA CAMPO BELO”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Paula Maria Lucietto Dylbas dos SANTOS (UNIOESTE)¹
Adriana Aparecida de Figueiredo FIUZA (UEL)²

RESUMO: O presente artigo é o resultado da análise da representação das violências contra as mulheres na obra literária contemporânea *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), de Conceição Evaristo, especialmente nos contos “Aramides Florença” e “Isaltina Campo Belo”, que nomeiam as suas protagonistas. Ressaltamos que a autora desenvolve a obra a partir do que se conhece como “escrevivência” – reconstituição ficcional elaborada a partir das próprias experiências e memórias mesmo não sendo totalmente autobiográficas – conceito esse elaborado pela própria escritora brasileira. Um dos objetivos desse estudo é verificar quais são os tipos de violências de gênero existentes nos dois textos narrativos e de que forma os discursos misóginos, racistas e machistas atingem as personagens femininas, tomando por base o texto jurídico brasileiro, principalmente a Lei nº 11.340/2006. As análises são elaboradas a partir de pesquisa bibliográfica, considerando a escrevivência, a autoria feminina, os estudos de gênero e as diversas formas de violências conforme as autoras Saffioti (1987), Segato (2003), Saffioti e Almeida (1995), Hirigoyen (2006) e Araújo (2020). Constatamos, nessa perspectiva, que as violências sofridas pelas protagonistas Aramides Florença e Isaltina Campo Belo ainda são vivenciadas em sociedade na hodiernidade e que as narrativas literárias podem colaborar no processo de libertação de mulheres.

Palavras-chaves: escrevivência; personagens femininas; violência de gênero.

ABSTRACT: This article is the result of the analysis of the representation of violence against women in the contemporary literary work *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016), by Conceição Evaristo, especially in

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Estadual do Paraná – Unioeste; bolsista CAPES; e-mail: pauladylbas@hotmail.com.

² Doutora em Letras; docente da Universidade Estadual de Londrina – UEL e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste; CNPq; e-mail: adrifuza@yahoo.com.br.

the short stories "Aramides Florença" and "Isaltina Campo Belo" who name their protagonists. We emphasize that the author develops the work from what is known as "escrevivência" - fictional reconstruction elaborated from own experiences and memories even not being fully autobiographical - concept that elaborated by the Brazilian writer herself. One of the objectives of this study is to verify what types of gender violence exist in the two narrative texts and how misogynist, racist and sexist discourses affect the female characters, based on the Brazilian legal text, mainly Law nº 11.340/2006. The analyses are elaborated from bibliographical research, considering the writing, female authorship, gender studies and various forms of violence according to the authors Saffioti (1987), Segato (2003), Saffioti and Almeida (1995), Hirigoyen (2006) and Araújo (2020). We found, in this perspective, that the violence suffered by the protagonists Aramides Florença and Isaltina Campo Belo are still experienced in society today and that literary narratives can collaborate in the process of women's liberation.

Keywords: "escrevivência", female characters, gender violence.

Considerações iniciais

É inquestionável que Conceição Evaristo é uma das maiores representantes da literatura brasileira contemporânea. A escritora brasileira nasceu em 1946 na capital mineira, formou-se em Letras e se tornou professora; além disso, é pesquisadora, poeta, contista, romancista e ensaísta, ocupando-se principalmente de temáticas afro-brasileiras. Em sua área de estudos, a autora cunhou o termo "escrevivência" – que consiste na reelaboração das histórias contadas por escritoras negras, com base em suas experiências pessoais. Conforme Conceição Evaristo,

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: "a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos". (EVARISTO, 2020, p. 30)³

Nesse sentido, a escrevivência é um importante instrumento de subversão da mulher/escritora negra, que se desfez e se desfaz das amarras escravocratas e racistas para reivindicar a sua voz e o seu espaço.

³ Depoimento de Conceição Evaristo, de 15 de julho de 2020, em encontro virtual com a participação de alguns estudiosos e publicado no livro *Escrevivências: a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*.

É a partir desse conceito, então, que buscamos analisar os contos “Aramides Florença” e “Isaltina Campo Belo”, presentes no livro *Insubmissas lágrimas de mulheres*, publicado pela primeira vez no ano de 2011, pela editora Malê. A obra é iniciada com uma espécie de introdução não nomeada, em que a autora deslinda sobre as histórias contempladas. É nesse momento em que nós, leitoras e leitores, somos informados da presença da escrevivência:

[...] estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais quando são contadas. [...] afirmo que, ao registrar estas histórias, contínuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (EVARISTO, 2016, p. 7).

Todas as treze histórias são intituladas com os nomes de suas protagonistas – mulheres reais – que se encontraram com Evaristo e se dispuseram a narrar suas trajetórias.

Os dois contos selecionados para este texto contemplam mulheres que vivenciaram situações de violência psicológica, física, sexual, além do racismo. Nessa perspectiva, ao debater acerca da violência, explicitamos o que mencionam Heleieth Saffiotti e Suely Souza de Almeida, na obra *Violência de Gênero: Poder e Impotência* (1995):

[...] a violência faz parte integrante da normatização, pois constitui importante componente de controle social. Nestes termos, a violência masculina contra a mulher inscreve-se nas vísceras da sociedade com supremacia masculina. Disto resulta uma maior facilidade de sua naturalização, outro processo violento, porque manietta a vítima e dissemina a legitimação social da violência. (SAFFIOTTI e ALMEIDA, 1995, p. 32).

Assim, com o excerto, compreendemos que a violência de gênero está normatizada na sociedade em que vivemos e é continuamente legitimada. Nesse viés, Rita Laura Segato (2003) corrobora com o pensamento de que “[...] *las relaciones de género obedecen a estructuras de orden muy arcaico y responden a un tiempo extraordinariamente lento [...]*”⁴. (SEGATO, 2003, p. 29). Tal ideia nos auxilia a compreender que as relações de gênero estão enraizadas há muito tempo na sociedade em que estamos inseridos.

Destarte, a fim de buscar a proteção das mulheres, por meio da legislação, houve a elaboração, no Brasil, da Lei nº 11.340, de 07 de agosto de 2006, popularmente conhecida como

⁴ Tradução: [...] as relações de gênero obedecem a estruturas de ordem muito arcaicas e respondem a um tempo extraordinariamente lento.

Lei Maria da Penha. Em vista disso, propomo-nos a analisar, então, as narrativas “Aramides Florença” e “Isaltina Campo Belo”.

Ser mulher dói

Na redação da Lei Maria da Penha encontramos a manifestação do que se considera a violência – doméstica e familiar – contra as mulheres como “qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” (BRASIL, 2006). Dessa maneira, as mulheres retratadas por Evaristo sofrem com atos violentos de seus parceiros. Aramides Florença enfrenta as violências psicológica, física e sexual; Isaltina Campo Belo experimenta a violência psicológica, o racismo e a violência sexual.

No primeiro conto, Aramides Florença sempre desejou ser mãe e conheceu o pai do seu filho ainda na juventude. Ambos se davam bem, tanto no namoro quanto no casamento e, inclusive, planejaram a gravidez. Os pais estavam felizes e animados com a ideia de constituir família; durante a gestação, optaram por não saber o sexo do bebê e se deixavam contagiar com os palpites dos familiares e amigos. No entanto, Aramides enfrentou uma situação inaudita, no decorrer da gravidez, que a deixou vigilante. O episódio ocorreu quando o casal estava deitado e a mulher estava buscando uma posição confortável na cama: “[...] seus dedos esbarraram-se em algo estranho. Lá estava um desses aparelhos de barbear, em que se acopla a lâmina na hora do uso. Com dificuldade para se erguer, gritou de dor. Um filete de sangue escorria de um dos lados de seu ventre.” (EVARISTO, 2016, p. 13). Com o fragmento, notamos o primeiro ato de violência físico cometido contra a personagem central. O marido não soube explicar por que o objeto estava na cama.

De acordo com Marie France Hirigoyen (2006), se a violência física não ocorre de modo frequente, as mulheres não se percebem como vítimas e tendem a não a reconhecer quando esse tipo de violência, que não aparenta ser proposital, sucede. Dessa forma, Aramides não enxerga esse momento vivenciado com o marido como um ato violento.

Na sequência da narrativa, Aramides novamente se sentiu desassossegada com o seu companheiro, que não é nomeado, o que se evidencia na seguinte passagem:

Pelo espelho, viu seu homem se aproximar cautelosamente. Adivinhou o abraço que dele receberia por trás. Fechou os olhos e gozou antecipadamente o carinho das mãos

do companheiro em sua barriga. Só que, nesse instante, gritou de dor. Ele, que pouco fumava, e principalmente se estivesse na presença dela, acabara de abraçá-la com o cigarro aceso entre os dedos. Foi um gesto tão rápido e tão violento que o cigarro foi macerado e apagado no ventre de Aramides. Um ligeiro odor de carne queimada invadiu o ar. Por um ínfimo momento, ela teve a sensação de que o gesto dele tinha sido involuntário. (EVARISTO, 2016, p. 13-14).

Assim, observamos outra vez a presença da violência física contra Aramides. A protagonista esperava um gesto de afeto e acabou com nova dor física. De acordo com a Lei nº 11.340/2006, em seu artigo 7º, inciso I, a violência física é “entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal.” (BRASIL, 2006); portanto, o ato praticado pelo marido é considerado como violência física, pois feriu o corpo da personagem feminina.

Algum tempo depois, nasceu o filho do casal, chamado Emildes, e a tríade familiar se completou. O pai, orgulhoso, se comportou de modo exemplar:

Os primeiros dias foram só solicitude da parte dele. Tanto era o desvelo, tanta era água trazida na peneira, que Aramides, a rainha-mãe, esqueceu por completo as dores e a tênue desconfiança vividas anteriormente. Na deslembração, ficou dissimulado o doer da lâmina na cama a lhe resfolegar na barriga. E a dolorosa ardência do cigarro aceso esmagado em seu ventre também buscou se alojar no esquecimento. Tudo tinha sido atordoamento de alguém que experimentava pela primeira vez a sensação de paternidade. Com certeza, tudo tinha sido atrapalhação de marinho de primeira viagem... (EVARISTO, 2016, p. 15).

A personagem principal relevou o comportamento anterior do companheiro após o nascimento do filho, visto que as atitudes masculinas mudaram e passaram a ser as de alguém dedicado e atencioso. A mulher inclusive qualificou-as como estabanas e não propositais.

Passadas duas semanas do parto, o homem, enciumado, pergunta à esposa “[...] quando ela novamente seria dele, só dele.” (EVARISTO, 2016, p. 15). É possível notar o sentimento de posse que o marido demonstra por meio da sua fala. Reconhecemos, nessa circunstância, a presença da violência psicológica. Após proferir as duras palavras, Aramides ficou em silêncio e tentou se aproximar do marido, que levantou rispidamente e saiu batendo a porta. Verificamos que cenas semelhantes aconteceram novamente no decorrer da história e Aramides sentia que o olhar antes desejoso e sedutor do marido passou a ser um olhar de arrebatamento.

Em seguida, no conto, o último ato violento acontece quando a mãe está amamentando a criança e o marido chega perto dos dois, tira o filho dos braços da mãe de forma abrupta e sem nenhuma moderação:

[...] Só faltou arremessar a criança. Tive a impressão de que tinha sido esse o desejo dele. No mesmo instante, eu já estava de pé, agarrando-o pelas costas e gritando desamparadamente. Ninguém por perto para socorrer o meu filho e a mim. Numa sucessão de gestos violentos, ele me jogou sobre nossa cama, rasgando minha roupa e tocando violentamente com a boca um dos meus seios [...] E, dessa forma, o pai de Emildes me violentou. [...] (EVARISTO, 2016, p. 17).

Com o excerto, notamos o uso excessivo da violência física que culminou na violência sexual. Na Lei nº 11.340/2006, a violência sexual é compreendida, no inciso III, como condutas que forcem as mulheres a presenciarem, manterem ou participarem de relações sexuais indesejadas, por intermédio de intimidação ou da utilização da força (BRASIL, 2006). Nesse sentido, Aramides foi forçada a manter relação sexual com o companheiro, o que se caracteriza como estupro marital.

O *Código Penal Brasileiro*, de 07 de dezembro de 1940, define o crime de estupro no Artigo 213 como constrangimento a alguém, por meio de ameaça e violência, para manter relação carnal, praticar ou permitir que se pratique atos libidinosos. Além disso, no Artigo 226, inciso II, consta o aumento da pena quando o crime for cometido por companheiro ou cônjuge (BRASIL, 1940). Para Hirigoyen (2006), o estupro é uma forma de assujeitamento, o que não corresponde ao desejo; para o homem é apenas uma maneira de se afirmar como o possuidor da mulher.

Na segunda história, “Isaltina Campo Belo” nos é apresentada como uma mulher negra, mãe, de idade indefinida, que passa a narrar a sua vida para Conceição Evaristo. Nascida após um irmão e uma irmã, se sentia diferente desde pequena:

[...] Tive uma infância feliz, só uma dúvida me perseguia. Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada... Estavam todos enganados. Eu era um menino. O que mais me intrigava era o fato de minha mãe ser enfermeira e nunca ter percebido o engano que todos cometiam. (EVARISTO, 2016, p. 57-58).

A narradora ainda criança, que se sentia como do sexo oposto, não conseguia compreender como os adultos erravam ao tratá-la. Mesmo aos seis anos de idade, passando por uma cirurgia de apendicite, Campo Belo – como gostava de ser chamada – sorria intimamente pensando que finalmente descobririam que ela era, na verdade, um menino e voltaria a conviver com a família como tal. Todavia, o médico não descobriu a verdade, nem a mãe, o que fez com que a criança oscilasse sentimentos contraditórios pela genitora.

Quando a protagonista estava na pré-adolescência e já havia menstruado, contou que ela e irmã descobriram o funcionamento dos corpos dos homens e das mulheres. Sobre quando isso ocorreu, ela relata:

[...] Lembro-me de que fui invadida por certo sentimento, que não sei explicar até hoje, uma sensação de estar fora de lugar. [...] Eu via o meu corpo menina e, muitas vezes, gostava de me contemplar. O que me confundia era o caminho diferente que os meus desejos de beijos e afagos tendiam. E, por isso, acabei de crescer, contida. Amarrava os meus desejos por outras meninas e fugia dos meninos. [...] (EVARISTO, 2016, p. 61-62).

Compreendemos, com a passagem, que a personagem central sempre se sentiu confusa quanto ao seu corpo, os seus sentimentos e a sua orientação sexual. Aos vinte e dois anos, Isaltina resolveu se mudar de cidade, buscando um local em que pudesse viver alheia aos comentários de amigos e familiares a respeito da sua vida amorosa, que, até o momento, nem sequer existia. Durante a faculdade de enfermagem, iniciou um namoro com um colega, que havia se encantado por ela.

Na sequência, ao descrevê-lo como um homem elegante, educado e de bem, confiou que ele entenderia a sua história e o sentimento de que carregava junto de si um menino desde que se lembrava e ele, sorrindo, não acreditava:

[...] Afirmava que eu deveria gostar muito e muito de homem, apenas não sabia. Se eu ficasse com ele, qualquer dúvida que eu pudesse ter sobre o sexo entre um homem e uma mulher acabaria. Ele iria me ensinar, me despertar, me fazer mulher. E afirmava, com veemência, que tinha certeza de meu fogo, pois afinal, eu era uma mulher negra, uma mulher negra... (EVARISTO, 2016, p. 64).

O namorado de Campo Belo demonstrou desrespeito à história dela, desacreditando-a e se colocando como o detentor da verdade, ademais de se mostrar como um homem racista. A narradora comenta também que o namorado continuou insistindo, mesmo ela tendo negado contatos íntimos. Ao nosso ver, as atitudes dele se configuram como violência psicológica – entendida, de acordo com a Lei nº 11.340/2006, em seu inciso II, como atitude que cause danos, desconforto, perturbação às mulheres, visando controlar o seu comportamento e as suas decisões, por meio de manipulação, chantagem e perseguição, conforme as ações mencionadas. Isaltina rompe com o relacionamento amoroso e mantém a amizade com o rapaz.

Em seguida, o clímax da narrativa nos é contado – a narradora é chamada pelo, então, amigo para a festa de seu aniversário, afirmando ter convidado mais colegas de profissão e ela aceita:

[...] Nunca poderia imaginar o que me esperava. Ele e mais cinco homens, todos desconhecidos. Não bebo. Um guaraná me foi oferecido. Aceitei. Bastou. Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão de meu corpo. Diziam, entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher. Tenho vergonha e nojo do momento. (EVARISTO, 2016, p. 64).

O fragmento evidencia a violência sofrida por Campo Belo, que foi drogada e, posteriormente, violentada sexualmente por um grupo de homens. Notamos que o trecho foi escrito por meio de períodos curtos, inclusive compostos por uma única palavra, que remetem à dificuldade de compartilhar oralmente um momento de grande dor.

Nessa ótica, Saffioti (1987) menciona que a violência sexual cometida contra as mulheres contraria a vontade delas e que o homem demonstra, dessa maneira, a sua masculinidade e a sua força ao dominar concretamente a outra parte que não possui direito de desejar nem de escolher. Na mesma perspectiva, Araújo (2020) assevera que

[...] se fosse só uma busca por prazer sexual, os estupros seriam bem menos recorrentes e teriam menores índices, mas isso infelizmente não é o que ocorre. O que o agressor quer é dominar a vítima, se sentir mais forte, exibir que está no controle e, assim, reafirmar a própria sexualidade. (ARAÚJO, 2020, p. 69).

Assim, o grupo responsável pela violação de Isaltina apenas se preocupou com o fato de dominá-la, controlando-a e explicitando a sua virilidade.

Logo em seguida, a personagem central comenta que nunca teve coragem de contar para ninguém o que lhe ocorreu: “[...] Só agora, depois de trinta e cinco anos, neste exato momento, me esforço por falar em voz alta o que me aconteceu. Os mais humilhantes detalhes morrem na minha garganta, mas nunca nas minhas lembranças.” (EVARISTO, 2016, p. 64-65). Percebemos, com o trecho, que Isaltina Campo Belo enfrentou um trauma enorme que a impossibilitou de falar a respeito por muito tempo. No decorrer da narrativa, nos foi revelado que, após a violação sofrida, a protagonista descobriu a gravidez de sua única filha, Walquíria.

Considerações finais

Tanto o conto “Aramides Florença” quanto “Isaltina Campo Belo” explicitam a ideia da escrevivência, visto que Evaristo resgata histórias protagonizadas por mulheres reais e as reconta de maneira a dar voz às mulheres negras silenciadas pelas violências sofridas. Ambos os contos nos possibilitam compreender que as diversas formas de violência contra a mulher estão presentes na contemporaneidade. Nesse ínterim, Saffioti e Almeida (1995) explicitam que a violência praticada por homens contra as mulheres “[...] manifesta-se em todas as sociedades falocêntricas. Como todas o são, em maior ou menor medida, verifica-se a onipresença desse fenômeno.” (SAFFIOTI e ALMEIDA, 1995, p. 04). Assim, nas duas histórias selecionadas para este artigo há a presença das violências cometidas por homens.

Os textos literários analisados podem contribuir para levantar questões referentes à violência de gênero ao denunciar os tipos de violências que perpassam os corpos femininos, oportunizando que as mulheres discutam a respeito de uma temática tão urgente e tenham voz para contar as suas histórias sem medo de serem julgadas pelas experiências vivenciadas e, quiçá, possam, de certa forma, se libertar. Nesse sentido, os sofrimentos vividos por Aramides Florença e por Isaltina Campo Belo se ressignificam e o impacto causado pelas violências narradas pode vir a se tornar uma força motriz para recontar essas histórias, tornando a literatura uma possibilidade de auxílio para outras mulheres na mesma situação.

Referências

ARAÚJO, Ana Paula. Entre tantos homens, por que nenhum tentou impedir? In: ARAÚJO, Ana Paula. *Abuso: a cultura do estupro no Brasil*. Rio de Janeiro: Globo Livros. p. 63-78.

BRASIL. Decreto-Lei 2.848, de 07 de dezembro de 1940. Código Penal. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1940.

BRASIL. *Lei nº 11.340*, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/assets/downloads/lei-11340-2006-lei-maria-da-penha.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

EVARISTO, Conceição. Aramides Florença. In: EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016. p. 9-18.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

EVARISTO, Conceição. Isaltina Campo Belo. In: EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016. p. 55-67.

HIRIGOYEN, Marie-France. A violência psicológica. In: HIRIGOYEN, Marie-France. *Violência no casal – da coação psicológica à agressão física*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. p. 27-69.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Papéis sociais atribuídos às diferentes categorias de sexo. In: SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987. p. 8-20.

SAFFIOTI, Heleieth; ALMEIDA, Suely Souza de. *Violência de Gênero: Poder e Impotência*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter Ltda, 1995.



NANCY HUSTON, CRÍTICA DE SI MESMA

Ana Maria Martins ROEBER (IFSC- Universidade de Coimbra)¹

Mariana Martins ROEBER (Université d'Áix-Marseille)²

RESUMO: A escritora canadense Nancy Huston tem uma extensa obra literária, que abrange ficção, ensaios e correspondências. Grande parte dessa obra é dedicada às questões do exílio e da identidade. Entretanto, a tensão entre a maternidade e a criação também se destaca, tanto nas suas obras ficcionais, quanto nos seus escritos não ficcionais. Defendemos que, ao explorar, em seus escritos teóricos, temas fundadores de seus romances, e refletir acerca do próprio processo de escrita, Huston se estabelece como crítica de si mesma. Nos propomos, neste ensaio, a verificar a relação entre trabalhos teóricos da autora como, por exemplo, *Lettres parisiennes: Histoires d'exil* (1999) – escrito em parceria com Leïla Sebbar, e seus romances - mais especificamente, *Slow Emergencies* (1996), com vistas a evidenciar o caráter crítico-reflexivo da obra da autora e o seu alinhamento com tendências da escrita feminista da contemporaneidade.

Palavras-chaves: Huston; maternidade; criação; auto-reflexão.

ABSTRACT: Canadian writer Nancy Huston has an extensive literary oeuvre, spanning fiction, essays, and correspondence. Much of this work is devoted to questions of exile and identity. However, the tension between motherhood and creation is also highlighted, both in her fictional works and in her non-fictional writings. We argue that, by exploring, in her theoretical writings, founding themes of her novels, and reflecting on her own writing process, Huston establishes herself as a critic of herself. We propose, in this essay, to verify the relationship between the author's theoretical works such as, for example, *Lettres parisiennes: Histoires d'exil* (1999) – written in partnership with Leïla Sebbar, and her novels - more specifically, *Slow Emergencies* (1996), with a view to highlighting the critical-reflexive character of the author's work and its alignment with trends in contemporary feminist writing.

Keywords: Huston; motherhood; creation; Self-reflection.

¹ Professora titular de língua inglesa no Instituto Federal Santa Catarina (IFSC)- Câmpus Lages, mestra em Letras pela Fundação Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e doutoranda em Estudos Feministas na Universidade de Coimbra. Email: ana.martins@ifsc.edu.br

² Artista visual e escritora, graduada em Artes Cênicas pela Université d'Áix-Marseille. Email: mariroeber@gmail.com

A escritora canadense Nancy Huston tem uma extensa obra literária, que abrange ficção, ensaios e correspondências. Grande parte dessa obra é dedicada às questões do exílio e da identidade. Entretanto, a tensão entre a maternidade e a criação também se destaca, tanto nas suas obras ficcionais, quanto nos seus escritos não ficcionais. Ao explorar, em seus escritos teóricos, temas fundadores de seus romances, e refletir acerca do próprio processo de escrita, Huston se estabelece como crítica de si mesma. Ao recusar, por outro lado, se submeter aos modelos rígidos impostos, e utilizar uma linguagem própria e um tom autobiográfico, que foge ao academicismo patriarcal e valoriza a experiência pessoal, ela questiona também os limites entre os gêneros. Nos propomos, neste ensaio, a verificar a relação entre trabalhos teóricos da autora como, por exemplo, *Lettres parisiennes: Histoires d'exil* (1999) – escrito em parceria com Leïla Sebbar, e seus romances - mais especificamente, *Slow Emergencies*, com vistas a evidenciar o caráter crítico-reflexivo da obra da autora e o seu alinhamento com tendências da escrita feminista da contemporaneidade.

Nancy Louise Huston, romancista e teórica, nasceu em Calgary, Alberta, em setembro de 1953. Foi abandonada pela mãe ainda criança, mudou-se para os Estados Unidos da América com o pai e cresceu em New Hampshire. Em 1973, mudou-se para a França, onde cursou o mestrado na Universidade de Paris, sob orientação do teórico Roland Barthes. Nessa mesma época, passou a integrar o movimento de mulheres (MLF) e, na esteira do movimento, publicou artigos em revistas e jornais como *Sorcières*, *Histoires d'Elles* e *Les Cahiers du Griff*.

A vida de Huston foi marcada, desde a infância, por deslocamentos constantes. Essa vivência se reflete em sua escrita e nos temas centrais de suas obras, quais sejam, o exílio e a identidade fraturada. De fato, a relação entre os diferentes aspectos de sua identidade – como francesa, canadense, escritora e exilada- é explorada constantemente na obra, tanto ficcional quanto não ficcional, da autora. A forte influência do deslocamento no projeto artístico de Huston se expressa na linha tênue entre ficção e não ficção, entre subjetividade ficcional e objetividade não ficcional. A obra não ficcional de Huston não somente complementa a sua obra ficcional, como orienta a sua leitura.

A presença dos temas do exílio e da busca identitária na obra de Huston refletem a busca pessoal da escritora, como estrangeira vivendo em Paris, bem como as questões relacionadas a sua relação com a terra natal, o Canadá, e com suas origens. A arte e o processo criativo, em toda a sua complexidade - principalmente no que toca à mulher artista, também se destacam. O

dilema procriação/criação se revela, nesse contexto, e fica explícito em algumas das obras, como, por exemplo, no romance *Slow Emergencies* (1996), e em *Letters Parisiennes: autopsie de l'exil* (1986).

O romance *Slow Emergencies* (1996)/ *La virevolte* (1994) - originalmente publicado em francês, e depois, em inglês, traduzido pela própria autora - narra o dilema entre arte e vida experienciado pela protagonista Lin, uma bailarina talentosa, dividida entre cumprir os papéis tradicionais de mãe e de esposa ou se entregar a sua arte, a dança. A dança é descrita, na obra, como a única forma possível de realização plena, um espaço em meio à vida ordinária reservado “ao sagrado, uma homenagem à perfeição”³ (Huston: SE, p.20⁴). O corpo, nesse contexto, é o instrumento para o alcance da perfeição almejada, por meio da arte.

Se o corpo é o terreno sagrado, espaço para a perfeição, o nascimento simboliza a liberação desse espaço; e o alívio se expressa nas palavras da narradora: “Lin não se importa com o que lhe façam agora. Aquele corpo está fora dela [...] Uma pessoa se comportando com o um verdadeiro bebê e sendo sua filha” (Huston,1996: p3). A reconquista do corpo e a consciência acerca da complexidade da maternidade e da relação estabelecida entre mãe e filha se expressam:

Ela não morreu ou se tornou outra pessoa. Ela não somente ainda é ela mesma, como também é uma mãe. Ela não somente está viva, como outro alguém também está, totalmente viva no final do corredor, e ela pode sentir o pulsar da vida dela em seu coração. (Huston,1996:5).

Os sentimentos dúbios em relação à maternidade – ora fonte de felicidade e inspiração para a arte, ora fonte de frustração – se revelam na trama. O modelo tradicional de família, centrado na figura da mãe como cuidadora se apresenta como um impedimento à realização da protagonista-artista. Huston recorre a imagens do cotidiano, desde a gravidez até as interações diárias com as filhas, para descrever a complexidade dos sentimentos frente à maternidade. A narrativa de Huston evidencia traços recorrentes, conforme as teóricas, em textos de autoria feminina, como a expressão da experiência pessoal e a maternidade como fonte de inspiração à criatividade.

Ao utilizar o gênero *Künstlerinroman*, por outro lado, retratar uma mulher-artista no papel de protagonista e descrever sua trajetória, Huston possibilita a revisão do dilema arte-vida. Evy Varsanmapoulou destaca, na obra *The Poetics of the Künstlerinroman and the aesthetics of the sublime* (2002), o papel transformador do *Künstlerinroman*. De fato, o gênero é palco para a

³ As citações do original em inglês têm tradução nossa.

⁴ O romance *Slow Emergencies* será referido, nas citações ao longo do texto, pela sigla SE.

crítica social, ao retratar um/a artista de talento, que resiste a socialização produtiva: “In a nutshell, we have the artist:the *Künstlerinroman* stages its social critique” (Varsamapoulou: 2002, XII).

De acordo com Varsamopoulou, o discurso sobre o sublime e a metaficção são traços distintivos dos *Künstlerinromane* do Séc. XX, nos quais o romance se torna espaço para “confissões pessoais e introspecção psicológica, crítica social e análise cultural.” (p. XIII). A teórica recorre a Hutcheon para sublinhar a importância do caráter auto-reflexivo dos romances:

That the writer chooses to write about a writer’s (or any Other artist) is also indicative of the growing self consciousness of the novelist as literary artist of the most prominent modern literary form – the novel or Roman. (Varsamapoulou, 2002: XIII).

O discurso sobre o sublime e o caráter auto-reflexivo estão presentes em várias passagens de *Slow Emergencies*, nas quais a protagonista reflete sobre a maternidade e sobre o fazer artístico. A linguagem poética desvela o impacto da experiência sobre a personagem

A importância da arte, enquanto espaço do sublime e da perfeição e a centralidade desta na vida da protagonista destaca-se na passagem:

So Much of our existence is haphazard, we put up with so much junk and waste, so Much lip flapping and slopiness – something, somewhere must be exactly right, some tiny place reserved for the sacred, some homage paid to perfection – close, close, as close as humanly possible, closer . (Huston: 1996, p. 20).

Em “Genealogy, transmission and memory in *Bad girl*, by Nancy Huston” (2016), Nubia Hanciau, estudiosa brasileira da obra de Huston, destaca a forte ligação entre maternidade e criação artística, presente em *La virevolte*:

Apesar da herança fragilizada pela melancolia e tristeza dessas histórias, [...], a autora (e suas personagens) mesmo sob o peso do passado demonstra que é possível recriar-se e recrear-se por meio da recorrente articulação entre maternidade e criação literária. Na leitura, na música e na literatura, mesmo que não permaneça estranha a passadas tragédias e ao traumatismo, decide ultrapassá-los. Ser feliz será possível por intermédio do delírio ou da arte. (Hanciau: 2016, p. 4).

Conforme aponta Hanciau, a reflexão acerca do processo criativo e a relação com a maternidade já estavam presentes em *Journal de La Création* (1990). Na obra, escrita durante uma gravidez, Huston narra as observações sobre seu próprio estado (físico e emocional), ao mesmo tempo em que relata os resultados de uma pesquisa sobre mulheres criadoras – nomeadamente Elizabeth Barret, Virgínia Woolf, Zelda Fitzgerald, George Sand, Colette, Simone

de Beauvoir, Sylvia Plath e Simone Weil – que viveram com homens criadores; ou seja, uma pesquisa sobre casais escritores. A autora questiona-se acerca da distribuição tradicional de papéis na sociedade patriarcal, que historicamente atribuiu a criação aos homens e a procriação às mulheres: “O que viveram essas mulheres? O que sofreram? O que disseram e o que calaram da sua experiência com o homem, com a maternidade, sobre os efeitos dessas experiências no que escreveram?” (Hanciau:1996, 225).

Hanciau destaca, citando Huston, que “se a vida do gênio é difícil, a vida do gênio no feminino é ainda mais difícil... E a vida do *gênio no feminino* em companhia de um *gênio no masculino*, pode tornar-se um inferno; pode levar à renúncia, à maternidade, à escritura” (226), da mulher, evidentemente. Cabe destacar, em relação à *Journal de la Création*, e conforme apontado por Hanciau, a relação estabelecida por Huston entre o processo de criação da obra de arte e a gestação de uma criança. *Journal de la Création* seria, na visão da teórica, “uma interessante análise de sua própria maneira de viver e escrever a maternidade. [...] um emocionante patchwork, rico em cores, em detalhes cuidadosamente pesquisados” (226). Ainda de acordo com Hanciau, *Journal de la Création* destaca-se “pela mistura da autobiografia, do biografismo e do psicanalítico que a caracterizam” (227).

No artigo intitulado “A artista no cenário da escritura de Nancy Huston”, publicado em 2002, Eliane Campello analisa os romances de Huston *Slow Emergencies* (1996) e *Prodigy* (2000). Para Campello, o *Künstlerroman* de autoria feminina “constitui-se num espaço discursivo de resistência que deslegitima noções de gênero e consolida meios de crítica à cultura patriarcal” (Campello: 2002, 115). Nesse contexto, a figura ficcional da artista evidencia o conflito existente entre “qualquer mulher investida de poder e as barreiras para a sua completude”. A heroína-artista de um *Künstlerroman* é - ao confrontar padrões impostos historicamente às mulheres, e que se contrapõem a sua realização enquanto artista - impreterivelmente, agente de sua subjetividade (Campello: 2002, 115).

Lettres parisiennes: Autopsie de l'exil (1986) -uma troca de cartas com a escritora algeriana Leila Sebbar- é uma conversa sobre criatividade, identidade e sobre a experiência de ser um expatriado/a. Huston retoma, na obra, a tensão entre maternidade e criação, embora esse não seja o tema central do texto, focado em questões de exílio e identidade. A autora descreve, nas correspondências, as dificuldades colocadas pela maternidade decorrentes, principalmente, das expectativas impostas às mulheres pela sociedade. Ela recorre a Simone de

Beauvoir para denunciar a forma como a sociedade patriarcal circunscreveu a mulher ao âmbito doméstico -ao identificá-la com as tarefas domésticas e com o cuidado com as crianças, enquanto o homem é relacionado à esfera pública. No caso da mulher artista, a situação é ainda mais complexa, pois a dedicação aos filhos e à família inviabiliza a entrega à arte.

No artigo **“Motherhood and Creation in Letters Parisiennes – Nancy Huston’s Perspective”**, Ann-Sofie Persson analisa a obra *Lettres Parisiennes: Autopsie de l'exil* (1986). De acordo com a teórica, as cartas figuram como um “feminist statement”. Embora reconheça os impedimentos gerados pela maternidade, no que toca à entrega da artista a sua arte, transparece em algumas passagens a visão de Huston de que a maternidade também pode ser fonte de inspiração: “[...] motherhood does not only feed creation on the surface level of content. Close reading of certain passages shows that motherhood also constitutes a springing point for creativity” (Persson, 2013:13).

Assim como Virginia Woolf, em *A Room of One’s Own*, afirma Persson, Huston reclama um quarto todo seu. Como Simone de Beauvoir, ela se recusa a aceitar as restrições impostas às mulheres pelo patriarcado. (Persson, 2013: 16). Entretanto, ao contrário de Beauvoir, ela rejeita a mútua exclusão entre maternidade e criação, e prefere abraçar ambas, como se “estivesse caminhando em uma corda bamba, dizendo uma coisa e fazendo outra”.

Embora as *Lettres parisiennes* não apresentem uma resposta definitiva para o dilema procriação-criação, as correspondências são uma fonte substancial para se estudar a perspectiva da autora sobre o tema, recorrente em sua obra. *A centralidade da maternidade na obra de Huston reforça a afirmação de teóricas feministas como Susan Gubar (1981), Gardiner (1982) e Friedman (1989) - somente para citar algumas, acerca da recorrência do tema na obra de escritoras e sobre a forma como as autoras buscam, por meio de suas narrativas, criar novas imagens da criatividade feminina, conciliando-a com a maternidade.*

Finalmente, Nancy Huston clama, por meio de sua obra, pela liberdade artística daquela que se vê presa no emaranhado que se forma entre aspectos da sua própria história como indivíduo e construções sociais impostas a todas as mulheres. Nela existe o desejo de desbravar todas essas realidades, através da sua própria experiência de vida, inspirando-se em si mesma para transcender tais limitações não apenas como ser humano, mas especialmente como mulher neste mundo.

*Destaca-se, na escrita de Huston, o caráter auto-reflexivo comum às obras de autoria feminina. O dilema procriação-criação é central no romance *Slow Emergencies* (1999), bem como em outros romances. O referido dilema é explorado também em *Lettres Parisiennes: autopsie de l'exil* (1986) e está presente em outras obras da autora. A centralidade do tema na obra de Huston reforça a afirmação de teóricas feministas como Susan Gubar (1981), Judith Gardiner (1982) e Susan Friedman (1989), acerca da recorrência da maternidade na obra de escritoras e sobre a forma como as autoras buscam, por meio de suas narrativas, criar novas imagens da criatividade feminina, conciliando-a com a maternidade. Busco entender, por meio do estudo em construção, como se desenvolve o tema da maternidade e sua relação com a criação e com o processo de busca identitária feminino, na obra de Huston. Para tanto, recorreremos a conceitos oriundos da História da Literatura, da Teoria da Literatura e da Crítica Feminista, como o gênero *Künstlerroman* de autoria feminina e a categoria de gênero (*gender*).*

Assim, impossibilitada de conciliar a maternidade com a dança, a personagem Lin opta por libertar-se das amarras das relações familiares, oferecendo-se uma saída, uma “viravolta” à maternidade, para seguir a carreira de bailarina, abandonando as duas filhas pequenas, que ficam com o pai.

Bibliografia

Campello, Eliane T. (2002), “A artista no cenário da escritura de Nancy Huston”, in: Gazolla, Ana; Duarte, Constância; Almeida, Sandra (orgs.). *Gênero e Representação em Literaturas de Língua Inglesa: Ensaio*, 4, Belo Horizonte: UFMG. 114-126

Friedman, Susan S. (1989), “Creativity and Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse”, in: Showalter, Elaine (ed), *Speaking of Gender*, 73-100. New York: Routledge.

Gardiner, Judith Kegan (1982), “On female identity and writing by women”, in Abel, Elizabeth (ed.), *Writing and Sexual Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 177-191.

Gubar, Susan (1981), “The birth of the artist as heroine: (re)production, the *Künstlerroman* tradition and the fiction of Katherine Mansfield”, in Heilbrun, Carolyn; Higonnet, Margaret R. (eds), *The Representation of Women in Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 19-59.

Hanciau, Nubia (1996), “Nancy Huston: identidades e paixões”. *Canadart*, 4, 187-210.

_____. (2020), “Genealogy, Transmission and Memory in *Bad Girl*, by Nancy Huston”. *Alea*, Vol.18, n 3.

Huston, Nancy; Sebban, Leïla (1986), *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Paris: Bertrand Barrault.

_____ (1990), *Journal de la création*. Paris: Seuil.

_____ (1996), *Slow Emergencies*. Toronto: McArthur & Co.

Hutcheon, Linda (1984), *Narcissistic Narrative: The Metafictional*. New York: Methuen.



O BRUTALISMO NA ESCRITA DE ANA PAULA MAIA

Lisiani COELHO (Universidade Federal de Pelotas)¹
Alfeu SPAREMBERGER (Universidade Federal de Pelotas)²

RESUMO: A presente comunicação tem por objetivo realizar uma breve análise do espaço ocupado por Ana Paula Maia na literatura brasileira contemporânea. Autora de obras de impacto, como a trilogia **Saga dos Brutos** (2009-2011), que lhe garantiu projeção no cenário nacional, Maia rompe com os padrões socialmente pré-determinados para a ficção de autoria feminina, em que caberia às mulheres o desenvolvimento de uma escrita voltada às questões de gênero, como evidenciado por Dalcastagnè (2012), em seu mapeamento do cenário literário brasileiro contemporâneo. Dessa forma, inserindo-se em um nicho de produção normalmente ocupado por autores do sexo masculino, Maia introduz a si mesma em um espaço central, mediado por grandes editoras e apresentando personagens masculinos brutalizados pela sua condição de existência. O ritmo de ascensão de Maia, juntamente com seu olhar peculiar à ficção, num cenário configurado pelo considerável número de mulheres escritoras, com presença marcante de escritoras negras, convida à discussão sobre a natureza de modificação do contexto vigente, nomeadamente aquele vinculado ao conceito de sistema literário. Além da leitura da trilogia **Saga dos Brutos**, como suporte para esta análise, a pesquisa utiliza os dados estatísticos levantados por Dalcastagnè (2012) e Zolin (2021), a respeito da presença e da atuação de autoras brasileiras contemporâneas, das considerações de Woolf (2014; 2020) sobre a escrita feminina, bem como de entrevistas fornecidas pela própria autora, em que discute questões relativas à sua atitude de resistência frente à estereotipização de textos literários produzidos por mulheres.

Palavras-chaves: Ana Paula Maia; Saga dos Brutos; autoria feminina; literatura brutalista.

ABSTRACT: The present work aims to produce a brief analysis of the spot occupied by Ana Paula Maia in Brazilian contemporary literature. Author of impacting literary texts, such as the trilogy *Saga of Brutes*

¹ Mestranda na Área de Literatura, Cultura e Tradução, Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas/Brasil. Bolsista CAPES. Dissertação em desenvolvimento: "As manifestações do grotesco na obra de Ana Paula Maia". E-mail: lisi.mae@hotmail.com.

² Professor da Área de Literatura, Centro de Letras e Comunicação e Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas/Brasil. E-mail: berger9889@gmail.com.

(2009-2011), which ensured her projection on the national scene, Maia breaks with the predetermined standards for female authorship fiction, in which it would be destined to women the development of a writing focused on gender issues, as evidenced by Dalcastagnè (2012), in her mapping of the contemporary Brazilian scenario. By this, inserting herself in a production place normally occupied by male authors, Maia introduces herself in a central spot, mediated by large publishers and presenting male characters brutalized by their condition of existence. The pace of Maia's ascension together with her peculiar look into fiction, in a scenario which has a considerable number of female writers, with a strong presence of black female authors, leads to a discussion about the nature of the changes in the current context, linked to the concept of literary system. In addition to the reading of Saga of Brute's trilogy, as support for this analysis, the research uses the statistical data collected by Dalcastagnè (2012) and Zolin (2021), regarding the presence and performance of contemporary Brazilian female authors, Woolf's considerations (2014; 2020) on female writing, as well as interviews provided by the author herself, in which she discusses issues related to her attitude of resistance to the stereotyping of literary texts produced by women.

Keywords: Ana Paula Maia; Saga of Brutes; female authorship; brutalist literature.

Introdução

Ana Paula Maia é uma das autoras da nova geração da literatura brasileira contemporânea que vem exibindo uma produção prolífera e perspicaz; oferecendo um novo olhar a temas anteriormente trabalhados por autores consolidados, como Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e João Antônio. A temática criminal, suburbana, com toques expressivos de violência, a qual Alfredo Bosi chama de literatura brutalista³, durante muito tempo foi área de domínio exclusivo de autores do sexo masculino. No entanto, atualmente, autoras como Maia, Patrícia Melo e Carla Madeira apresentam universos ficcionais que passam a questionar essa hegemonia. Até mesmo pelo pioneirismo na escrita brutalista, Melo parece enfrentar julgamentos que perduram até hoje, em relação a sua suposta “dependência” à Fonseca, ou seja, “a aprendiz que nunca irá superar seu mestre”.

Apesar de não experimentar a mesma proporção de críticas dirigidas à Melo, Maia é recorrentemente associada à Fonseca. Nesse sentido, demonstra-se que ainda estamos longe de admitir, de maneira global, que não se trata de casos de dependência, mas o seu completo oposto: a autonomia para escrever sobre personagens majoritariamente masculinos. Já que,

³ Na coletânea **O conto brasileiro contemporâneo** surge o conceito “literatura brutalista”: “[...] um modo de escrever recente, que se formou nos anos 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma nova explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara (BOSI, 2015, p. 19-20).

como será demonstrado por intermédio de pesquisas recentes⁴, a grande maioria da ficção de autoria feminina concentra-se na articulação de questões e cenários de natureza feminina⁵. É preciso colocar nesta balança da história da literatura, o espantoso número de autores escrevendo sobre o universo feminino, sem de fato fazer parte dele, como Virginia Woolf claramente exemplifica em seu icônico texto **Um teto todo seu** (2014). A literatura deve ser um caminho de mão dupla e não uma manifestação predeterminada por gênero.

Voltando à Maia, sua escrita rompe com os limites usuais e dialoga com os meios digitais e com a cultura cinematográfica. A autora é também roteirista de teatro e televisão, tendo recentemente obtido grande sucesso com a série **Desalma**⁶, exibida pelo serviço de *streaming* *Globoplay*, além de vender os direitos do romance **Enterre seus mortos** para uma produtora cinematográfica nacional. Ao todo, são oito livros publicados, dois deles ganhadores do prêmio São Paulo de Literatura – **Assim na terra como embaixo da terra** (2018) e **Enterre seus mortos** (2019) – e traduzidos para diversos países (Sérvia, Holanda, Espanha, Itália, Alemanha, Estados Unidos, México, Argentina e França). Neste universo ficcional, que se apresenta intimamente interligado a partir da publicação de seu segundo romance, **A guerra dos bastardos** (2007), transitam figuras de aspecto repugnante, dotadas de mentes perturbadas e que vivem em realidades marcadas pela violência, irracionalidade e insalubridade.

Trajetória literária: um lugar todo seu

Resende (2008) faz uma das primeiras análises sobre a obra de Maia, logo após o lançamento da novela **Entre rinhas de cães e porcos abatidos** em formato de folhetim virtual, fato que impulsionou a carreira da autora, até então em busca por editoras. Em seu texto, a crítica literária salienta que naquele momento, a entrada de Maia em uma das maiores editoras do país, o Grupo Editorial Record, deu-se por intermédio de sua atuação incansável no meio virtual.

⁴ As seguintes pesquisas “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, coordenada por Dalcastagnè (Universidade de Brasília) e “Literatura brasileira contemporânea de autoria feminina: escolhas inclusivas?”, coordenada por Zolin (Universidade Estadual de Maringá) serão abordadas no decorrer do artigo.

⁵ Fato que não desmerece essas produções, tendo em vista que são indiscutivelmente necessárias para que se estabeleça uma versão do universo feminino e suas diferentes experiências, muitas vezes silenciadas pelo contexto de inserção social da mulher ao longo dos tempos, considerando à obtenção de direitos nas mais diversas áreas de atuação tanto públicas quanto domésticas.

⁶ *Desalma* possui, até o momento, duas temporadas (2020; 2022).

Em um movimento autônomo, que Resende denomina “literatura sem papel”, ou seja, aquela que circula sem o suporte do livro, resultado de uma colaboração inovadora entre autor e público, Maia foi capaz de compreender as demandas do mercado editorial e a razão por trás da dificuldade em publicar seus livros. Após uma publicação autofinanciada de seu primeiro trabalho, **O habitante das falhas subterrâneas** (2003), pela editora 7 Letras, a autora permanece por vários anos com o seu segundo romance, **A guerra dos bastardos**, engavetado. É somente após a sua participação ativa na escrita de um *blog* literário e da publicação semanal dos capítulos da novela anteriormente mencionada, que Maia passou a ser conhecida no cenário nacional. Esse sucesso não só abriu as portas das editoras, como garantiu-lhe prêmios, reconhecimento internacional e uma carreira paralela como roteirista de cinema e televisão.

Na esteira do pensamento de Woolf (2014, p. 12) que indica: “[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção [...]” (WOOLF, 2014, p. 12) e aproximando sua reflexão sobre a autoria feminina às possibilidades e entraves da contemporaneidade, é possível declarar que Maia encontrou, na *Internet*, um lugar todo seu, onde por meio de sua escrita desviante e ameaçadora da hegemonia masculina na exploração da brutalidade, pode forjar um espaço para si, além de estender o convite à todas autoras que ainda não encontraram apoio dentro de editoras.

Em **Saga dos Brutos**, sua obra de maior alcance e traduções, destacam-se os seguintes espaços sociais e personagens: abatedouros de porcos e galpões de rinhas de cães, em **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos** (2009); o submundo do sistema de coleta de lixo, desentupimento de esgotos e pavimentação urbana, em **O trabalho sujo dos outros** (2009), e o horror da morte observado pela ótica do trabalho de bombeiros, cremadores e mineiros, em **Carvão Animal** (2011). Como a intenção de Maia é trazer esses personagens ao centro das narrativas e da discussão dos caminhos da exploração capitalista, seu texto de apresentação da primeira parte da trilogia dá o tom da condição de homens que ora são chamados de brutamontes e ora de homens-bestas:

Este livro reúne duas novelas literárias compostas de homens-bestas, que trabalham duro, sobrevivem com muito pouco, esperam o mínimo da vida e, em silêncio, carregam seus fardos e os dos outros. [...] Toda imundície de trabalho que nenhum de nós quer fazer, eles fazem, e sobrevivem disso. Fica por conta do leitor medir os fardos e contar as bestas. (MAIA, 2009, p. 7).

Uma análise sobre as mulheres e a literatura no Brasil

Duas pesquisas recentes nos permitem refletir sobre a situação da literatura brasileira contemporânea, e por extensão, do enquadramento da autoria feminina nesse espaço. A primeira delas, “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, coordenada por Dalcastagnè (Universidade de Brasília), analisa romances publicados entre 1990 e 2004, pelas três maiores editoras do país: Companhia das Letras, Record e Rocco.

A pesquisadora denomina seu trabalho como um “Um mapeamento de ausências”, pois ao catalogar 258 obras literárias de 165 autores, aponta a presença maciça de autores homens (72%), brancos (tanto homens quanto mulheres – 93,9%), portadores de ensino superior (78,8%) e, em sua maioria, nascidos no Estado do Rio de Janeiro (36,4%). A partir dessa presença podemos constatar a ausência de uma variedade de perfis de produtores culturais no país. Faltam escritoras, em especial as de etnias não-brancas, incluindo Maia.

Nas obras de autoria feminina observadas por Dalcastagnè, 52% das personagens são mulheres, 64,1% são protagonistas e 76,6% são narradoras:

A produção literária de mulheres ainda é rotulada como literatura feminina, que se contrapõe à literatura *tout court*, já que não se julga necessário o adjetivo masculina para singularizar a produção dos homens. [...] Além disso, determinados estilos e temáticas continuam sendo percebidos como mais apropriados às mulheres, enquanto outros, ficam praticamente como áreas interditadas. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 159).

Ao fazer tal afirmação e apresentar dados de produção relacionados ao centro do consumo de cultura nacional, a pesquisadora demonstra a necessidade de olharmos para a condição feminina de maneira plural e considerar a grande variedade de raça, classe social, orientação sexual e universo cultural de imersão e interesse das autoras.

Por fim, uma outra ausência é também observada nos espaços escolhidos para a representação literária, tendo em vista que 82,6% dos romances analisados passam-se em grandes cidades. Sendo assim, o interior, com todo seu atraso, violência e limitações, detalhadamente exposto por Maia em seus livros, parece representar um nicho periférico na literatura brasileira contemporânea. Dentre esses dados, é possível compreender a razão para o silêncio das editoras em relação aos textos da autora e sua própria iniciativa de “fazer a máquina girar” de maneira virtual.

Se Maia ainda não havia obtido sucesso e reconhecimento no período da primeira pesquisa, e partindo do ponto de que agora possuímos um entendimento desse cenário e que em um segundo momento, a própria motivação de escritoras parece se consolidar com muito mais fôlego, surge a pesquisa “Literatura brasileira contemporânea de autoria feminina: escolhas inclusivas?”, coordenada por Zolin (Universidade Estadual de Maringá), analisando romances publicados por mulheres entre os anos de 2000 à 2015, no mesmo grupo de editoras.

Levando em consideração critérios como aparência, condições físicas, trabalho, condição socioeconômica, educação, sexualidade, relações sociais, espaço, dentre outros, Zolin selecionou 618 personagens relevantes em 151 romances. Apesar de constatar um maior número de personagens e autoras, os resultados de sua pesquisa ainda demonstram uma tendência das autoras em se autorrepresentarem por meio da presença majoritária de mulheres (em torno de 60%), sendo aproximadamente 70% na posição de protagonistas.

Todavia, em artigo recente, a pesquisadora analisa a situação de Maia em meio a esse cenário e afirma que a autora se coloca em posição contrária ao investir “[...] em personagens masculinas, o que a afasta dessa trajetória de escrita que busca não só tornar visível a mulher autora e a mulher personagem, mas também agenciar representações vindicativas de mulheres” (NEVES; ZOLIN, p. 10, 2021). Em adição, salienta o seu distanciamento do meio urbano, a exploração de personagens marginalizados e uma abordagem crítica ao tratamento dado aos animais, tanto aos que servem como alimento na cadeia produtiva, quanto aos que se situam em ambiente doméstico. De fato, um dos destaques da ficção de Maia se faz presente na intensa relação que a autora estabelece entre homens e animais, diminuindo a distância imposta pelo conteúdo racional do ser humano.

Com efeito, a escrita de Maia se consolida em um caminho oposto ao percorrido pela maioria das autoras, talvez justamente pelo fato de corresponder ao que não se espera e demonstrar, além de certamente encorajar, a pluralidade da escrita feminina destacada por Delcastagnè.

Maia: sobre escrita e gênero

Essas questões não são levantadas exclusivamente pelo meio acadêmico. Na verdade, muitas das entrevistas feitas com a autora pautam-se na “masculinidade” de seu universo

ficcional. Muitas vezes, os questionamentos apontam para a continuidade do preconceito em relação ao local da ficção feminina. Contudo, Maia não se intimida e oferece ao público respostas que nos permitem refletir sobre a natureza de sua criação artística, além de explicitar como a hegemonia cultural masculina pode moldar a criação de todo um imaginário, pois, por muito tempo, o direito feminino à produção cultural foi negado.

Eu não sei se é pelas minhas referências de leitura, o mundo é muito construído pelos homens. Você tem as artes mesmo sendo produzidas pelos homens. Certamente só isso não faz efeito, porque quantas autoras consumiram literatura, cinema e teatro produzidos por homens e não absorveram da mesma forma? Então é aquilo que eu falo, algo muito particular em mim, que tem essa empatia e gosta desse universo, e que tem um interesse de escrever sobre o universo feminino, mas não numa condição feminina, mas sim numa condição masculina. Como seria estar ali? Isso pra mim flui com muita facilidade, tenho uma dificuldade imensa em escrever na primeira pessoa feminina, ou realmente, até de sentar-se pra escrever sobre o universo feminino. Essas particularidades femininas, pra mim, são coisas complicadas. (MAGALHÃES, 2020, p. 4).

A escrita trata-se de um processo criativo, e no que tange a imaginação e elaboração de novas narrativas, a interdição passa a ser um dos maiores, senão o maior dos bloqueios de um escritor. Maia escolhe o caminho mais difícil e incômodo, pois aborda um universo repleto de sangue, tripas, miséria e desilusão. Espaço este, fora de sua zona de conforto e, portanto, seu objetivo literário.

Seria muito ruim para mim ser limitada assim, escrever só como mulher. Eu não aceitaria. Eu gosto daquilo que me gere algum desafio. Seria muito banal escrever uma história que fosse um triângulo amoroso. Para mim, o grande desafio é ser aquilo que eu não sou, ir aonde eu não posso ir, conviver com pessoas do meu imaginário. (GRÜNNAGEL, 2015, p. 362).

Considerações Finais

A partir de todos os dados apresentados é possível estabelecer a seguinte constatação: não existe um modelo fixo para a escrita, sendo assim, a escrita feminina deve gozar da mesma liberdade experimentada pelos autores masculinos ao longo dos séculos. O percurso é, sem sombra de dúvidas, muito mais lento, pois às mulheres, subsiste uma forte necessidade de derrubar barreiras e defender sua existência e escrita. Não basta apenas eliminar o “anjo do lar” apontado por Woolf (2014, p. 11) é preciso ir além e marcar presença nos lugares interditados, tornando-os mais democráticos, independente de questões de gênero.

Em adição, é urgente evitar a desqualificação da escrita feminina que não navega pelos caminhos da defesa de gênero ou da narrativa de experiências pessoais, em tom intimista. Uma autora não é menos importante por narrar a vida de homens periféricos marcados pelo cenário capitalista vigente. Não há uma dívida com Fonseca e outros, e sim uma ampliação do leque de cenários de interesse das autoras contemporâneas, fato que também não justifica rotular esses textos como “masculinos”.

Os personagens de Maia são homens brutalizados pelo trabalho, pela falta de oportunidades e pela invisibilidade que certas profissões automaticamente possuem, sendo elas vistas apenas quando o caos se faz presente, como Maia demonstra com a adesão dos lixeiros à greve em **O trabalho sujo dos outros**. Seu material é o grotesco, pois grotesca é a vida de quem vale menos que um animal doméstico aos olhos da maioria da população e que juntamente com ratos, cães de rua, baratas e urubus vivem dos restos que a sociedade descarta. Há em **Saga dos Brutos**, bem como em toda a ficção de Maia, um estudo complexo e cáustico da sociedade brasileira, sem medo de ser contundente e ousar transpor os limites impostos por um sistema editorial que já não é capaz de segurar o ímpeto de uma nova geração de autoras revolucionárias e estrategicamente prontas para enfrentar o mercado e dialogar diretamente com o público leitor via redes sociais e participação em eventos.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

GRÜNNAGEL, Christian. “Ir aonde ninguém quer ir”: Entrevista com Ana Paula Maia. In: **estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, p. 351-371, jan./jun. 2015.

MAGALHÃES, Guilherme. Entrevista: Ana Paula Maia. **Cândido** (Biblioteca Pública do Paraná). Curitiba, jan. 2020. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Ana-Paula-Maia>. Acesso em: 20 out. 2022.

MAIA, Ana Paula. **Carvão animal**. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2011.

MAIA, Ana Paula. **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.

NEVES, Lígia de Amorim; ZOLIN, Lúcia Osana. Ana Paula Maia e a literatura de autoria feminina: mulheres no seu (in)devido lugar. In: **estud. lit. bras. contemp.**, Brasília, n. 62, e6210, 2021.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira do século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução: Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Bia Nunes de Sousa; Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.



O ESPAÇO DRAMÁTICO NAS OPRESSÕES DE CLASSE E DE GÊNERO: UMA ANÁLISE DE CAMINHO DE VOLTA

Mariana de Oliveira ARANTES (FCLAr/UNESP)¹

RESUMO: Este trabalho objetiva apresentar uma análise da peça dramática *Caminho de volta* (1974), de Consuelo de Castro. As personagens desta obra são funcionárias de uma agência publicitária, e no tempo que decorre a fábula, todas elas estão circunscritas ao escritório, ou seja, o único espaço dramático, no qual as personagens realizam suas ações. Atrela-se à espacialidade expressa textualmente outros preceitos sociais que também determinam a experiência de espaço, isto é, determinam a experiência de espaço para as personagens de Castro. A defesa do estudo destaca a personagem Marisa, a única mulher retratada na obra, e os âmbitos de classe e de gênero, elementos que mobilizam a experiência de Marisa no espaço dramático. Evidentemente, o espaço cerceado do escritório e ainda as disputas internas envolvendo o capital da empresa são também dispositivos de opressão às demais personagens. Todavia, o destaque na personagem Marisa ocorre pelo fato de ser ela quem mais faz menção aos espaços externos das quatro paredes da agência, recuperando até mesmo um passado subjetivo a partir da menção às espacialidades como o bairro e a casa onde morou. Um passado ao qual não pretende voltar devido às opressões sofridas, o que se verifica, contudo, é que independente da alternância de lugar social, as opressões ainda persistem ante a personagem. A discussão teórica a respeito da colonialidade do poder tem por base Aníbal Quijano (2007) e Nelson Maldonado-Torres (2007).

Palavras-chaves: Consuelo de Castro; dramaturgia brasileira; espaço dramático; espaço de poder.

ABSTRACT: This paper aims to present an analysis of the play *Caminho de volta* (1974) by Consuelo de Castro. The characters in this work are employees of an advertising agency, and in the time in which the fable takes place, they are all confined to the office, the only dramatic space in which the characters carry out their actions. Attached to the spatiality expressed in the text there are other social precepts that also determine the experience of space, that is, they determine the experience of space for Castro's characters. The defense of the study highlights the character Marisa, the only woman portrayed in the

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Bolsista FAPESP. Pesquisa atualmente as configurações de espaço na dramaturgia de Consuelo de Castro. E-mail: m.arantes@unesp.br.

play, and the spheres of class and gender, elements that mobilize Marisa's experience in the dramatic space. Evidently, the enclosed space of the office and the internal disputes involving the company's capital are also devices of oppression against the other characters. However, the emphasis on the character Marisa is due to the fact that she is the one whom most mentions the spaces outside the four walls of the agency, even recovering a subjective past from the mention of spatialities such as the neighborhood and the house where she lived. A past to which she does not want to return due to the oppressions suffered. What is noticeable, however, is that regardless of the alternation of social place, the oppressions persist in front of the character. The theoretical discussion, about the coloniality of power is based on Aníbal Quijano (2007) and Nelson Maldonado-Torres (2007).

Keywords: Consuelo de Castro; Brazilian dramaturgy; dramatic space; space of power.

Primeiros caminhos de análise

Os aspectos midiáticos e tecnológicos advindos de uma modernidade cosmopolita possibilitam as trocas culturais e o deslocamento geográfico das pessoas de modo muito mais imediato. Rompem-se, ou melhor, obscurecem-se os critérios de fronteiras, deixando as interconexões entre territórios mais fluidas. Óbvio é que essas possibilidades de localidades e de quem tem acesso a elas e a esse entrecruzar de locais/culturas reforçam hierarquias e reforçam opressões como explica Doreen Massey no texto intitulado “Um sentido global de lugar” (2008). Massey apresenta então, com base em considerações de Karl Marx, o termo ‘compressão do tempo-espaço’, ou seja, o ato de ocupar e de se deslocar nas cidades sob outras modalidades de percepção do tempo. Na sequência, a autora defende um sentido de lugar progressista, em suma, defendendo uma organização tanto dentro quanto fora dos espaços que não seja ameaçadora aos sujeitos.

O fato de ter acesso a diferentes localidades geográficas e as suas respectivas culturas é um privilégio e é uma opressão diante de corpos que são subjugados para a manutenção do livre ir e vir de outros. Isto é, determinados sujeitos se deslocam geograficamente, socialmente e até economicamente, mas outros permanecem restritos a uma lógica do capital financeiro, que comumente cerceia não apenas na economia, mas também nos critérios de raça e de gênero. Ao fim, corpos de homens, brancos, economicamente estáveis, representam o livre ir e vir citado anteriormente; já os corpos de mulheres, racializadas, economicamente instáveis ocupam muitas vezes localidades conturbadas e violentas, sem previsão de saída. No entanto, mesmo que ocorra a migração destes sujeitos, é possível fugir da opressão? As opressões estão cerceadas em determinados locais geográficos? E até mesmo os corpos lidos como privilegiados fogem de todas as opressões?

Se pensamos a localidade de um país colonizado, a periferia colonial segundo Aníbal Quijano², a construção eurocêntrica que classifica todo o mundo entre dominantes e dominados e, por conseguinte, resulta em ações de dominação e de exploração, reforça ações de saída, fuga, desses territórios na busca por uma vida plena. O movimento de ida desses sujeitos não significa, inerentemente, alçar categorias de poder e abandonar as opressões advindas do colonialismo. E então esse sujeito retorna ao território colonizado, há o movimento de volta que pode implicar em uma colonialidade mais brutal, que pode implicar no reconhecimento da violência dessas localidades colonizadas, a violência da geometria do poder³. Já que ao sair de territórios conturbados, o sujeito opera com certo distanciamento e isso corrobora na elucidação de opressões antes não percebidas.

Os movimentos de ida e de volta, até aqui estabelecidos no mecanismo eurocentrado e na periferia colonial, são favoráveis para pensarmos a obra dramática de Consuelo de Castro, *Caminho de volta*. A peça, escrita no ano de 1974 e encenada pela primeira vez no ano de 1975, constitui-se de três atos, foi elaborada ainda no período da ditadura militar brasileira, sob o governo de Ernesto Geisel, que defendia a reabertura para uma democracia liberal. O título da peça, por sua vez, enfatiza o caminho do retorno, mas cabe questionarmos o quê ou quem executa o ato de retornar. Como já dito, Consuelo de Castro escreve essa peça sob o julgo dos governos militares e fortemente embasada na política econômica do militar ditador Emílio Médici. Esse, que esteve no governo entre 1969 e os meses iniciais de 1974, sob a prerrogativa de recuperar os retrocessos econômicos dos períodos anteriores, investe em capital externo e seu governo se torna conhecido pelo emblema do dito “milagre econômico”.

Adota-se nesse período campanhas publicitárias como: “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Este é um país que vai para frente”, esta última reforçando como a política econômica favorece o aumento progressivo do PIB brasileiro. Todavia, o avanço prometido no slogan não se cumpre, resultou, ao contrário, em uma concentração de renda e em uma dívida externa bilionária⁴. O

² Aníbal Quijano é um teórico peruano que articula o sistema capitalista como o critério que divide o mundo entre o centro e a periferia, a primeira se refere aos países dominantes, a segunda divisão, aos países dominados. O autor explica “Devido a essas determinações, todos os países cuja as ações são, em sua maioria, vítimas de relações racistas ou etnicistas de poder não tem realizado a saída da periferia colonial, na disputa por desenvolvimento.” (2007, p. 121, tradução nossa).

³ Conceito empregado por Doreen Massey (2000) trata do poder em uma relação de movimento e de fluxos. A autora destaca principalmente o ir e vir de grupos oprimidos entre continentes e países, mas o fato de pensar pessoas que ora dão início à mobilidade ora são aprisionadas por ela, possibilita analisar esse critério nos espaços dramáticos.

⁴ A realidade econômica ante o dito “milagre” econômico é analisada e esclarecida em diversos estudos, dentre os quais a monografia de Marcelo Machado (2010, p. 17): “Esta concentração de renda que se deu em benefício dos

pássaro a alçar voo aos céus, imagem representativa da frase publicitária, agora voa baixo; ou melhor, acaba retornando ao chão para ordenar as problemáticas deixadas pelo “milagre” econômico no Brasil, tal como a extensa desigualdade econômica. Um movimento de regresso representado no título da peça, *Caminho de volta*, que traz à tona, segundo Consuelo de Castro (CASTRO, 2006, p. 44), um deboche do milagre econômico, feito por meio de uma analogia com o funcionamento de uma agência de publicidade. Logo, o retorno expresso no título adverte comparativamente movimentos de ascensão que retrocederam.

O cenário constituído, portanto, no drama é uma agência de publicidade alocada no tempo da década de 1970. As personagens, trabalhadores de uma equipe publicitária, são: Cabecinha, Marisa e Nildo; o patrão da equipe é o Dr. Gomes e ainda a personagem Nandinho QI, um contato do grupo. O local é descrito como uma “sala de criação de uma agência de publicidade. Asséptica. Linhas retas. Modernidade absoluta.” (CASTRO, 1989, p. 185). Uma descrição objetiva que marca nas três últimas frases a construção ordenada, limpa e inovadora do local de trabalho. Ainda no quesito estrutura, a obra dramática se desenvolve em três atos, não há quadros, logo, cada um dos atos concentra várias cenas, apresenta diversas e diferentes situações, mas consideramos a existência de coerência e de continuidade de cada cena para conclusão do ato.

No primeiro ato, por exemplo, as personagens são apresentadas pelos dizeres de Cabecinha e Marisa; por meio dos diálogos dessas o leitor conhece a relação dos empregados com o patrão da agência e a situação econômica desta. No segundo ato, a intriga se solidifica, pois após a condução de cada personagem a executar determinada tarefa no trabalho e, principalmente, a apresentação do trabalho como propulsor na condição de vida da personagem Marisa, o indício de falência da agência gera caos no grupo. E ainda se revela o lado obscuro/escondido da personagem Dr. Gomes. Já no último ato, temos a resolução do conflito, marcando ao longo dele se de fato as personagens irão progredir no âmbito trabalhista ou se farão o retorno, irão percorrer o caminho de volta.

Após dispormos das ações principais segmentadas nos três atos de *Caminho de volta*, consideramos outro elemento essencial na obra dramática, de acordo com Sonia Pascolati no texto “Operadores de leitura do texto dramático”, o espaço. Este critério teatral quando

lucros e salários mais altos em detrimento dos salários mais baixos, fundamenta a tese de que o período do ‘milagre’ beneficiou principalmente apenas uma parte reduzida da população, justamente aquela consumidora de bens de consumo duráveis, cujos setores produtores foram os mais dinâmicos do período.”

analisado na obra de Castro é conduzido apenas pela linguagem teatral, ou seja, fala-se do espaço extracênico, do espaço dramático (PAVIS, 2008), e não do espaço mimético (PASCOLATI, 2009), com o qual os espectadores se deparam visualmente. Assim, na peça de Consuelo de Castro, o espaço abstrato construído primeiramente na imaginação do leitor não extravasa as quatro paredes da agência publicitária, as personagens estão sempre alocadas neste território de trabalho e, com isso, ressaltam-se os conflitos demandados pelo capital que repercutem na relação entre o patrão da agência e seus subordinados.

Os empregados subordinados ao chefe Gomes são homens e há apenas uma mulher na agência. Desenvolvendo trabalho como redatora, Marisa está há pouco tempo neste emprego. Isso contribui para que realize ações que a possam favorecer dentro deste local de constante disputa entre os demais empregados e contra outras empresas publicitárias. Ou seja, é um espaço que oprime em dois âmbitos; primeiro, localmente as personagens estão restritas e, segundo, estão restritas enquanto trabalhadoras, precisam responder ao capital. E, ao retomarmos a personagem Marisa, ela responde triplamente às opressões que são expressas na peça de Castro, responde ao espaço e aos contextos de classe e de gênero.

O trabalho na sala de criação é elemento que garante mobilidade e acesso aos sujeitos, mas que também perpetua noções de colonialidade. O autor Nelson Maldonado-Torres, no texto “Sobre a colonialidade do ser: contribuições ao desenvolvimento de um conceito” (2007), recupera o conceito de colonialidade do poder, de Aníbal Quijano, para expressar o caráter colonial presente no trabalho: “um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas que em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, melhor se refere a forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si, através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 131, tradução nossa). As personagens de Castro estão subjugadas a esse colonialismo moderno e às relações de poder dele decorrentes.

Implicações de classe e gênero na espacialidade dramática

O colonialismo moderno não se delimita a uma polaridade, mas abarca diferentes preceitos e até mesmo da ordem do subjetivo. O fato de ter alocado as personagens em convivência dentro de um único espaço suscita confrontos a partir das diferenças entre elas que,

no caso das personagens da peça em análise, são distinções de classe e de gênero⁵. Assim, a personagem Marisa inserida em um contexto colonizado e neoliberal é quem caracteriza uma relação de exploração contínua e descontínua⁶ perante as demais, isto porque esta é uma personagem em movimento, cuja mobilidade entre grupos sociais é exposta em seu discurso e na relação com os outros empregados.

Marisa: Só falei pra te provar que você tem dono como todo mundo, tem quem manda em sua cabecinha.

Cabecinha: Lógico! Hoje em dia, livre só morto mesmo.

Marisa: (*sonhadora*) Bonito isso que você disse aí.

Cabecinha: (*Rindo*) Todo mundo na Penha é cafona como você? (*Abraça-a*) (*Ela ri*) hummm... lavou a cabeça. Com shampoo... vai dar pro Nildo hoje? (CASTRO, 1989, p. 190).

O diálogo anterior compõe o início do primeiro ato, ainda apenas Cabecinha e Marisa são apresentados aos leitores da peça. Todavia, o que interessa neste trecho é a marca de localidade da personagem Marisa, o bairro Penha na cidade de São Paulo. Um dos bairros mais antigos e conhecido por suas inúmeras igrejas, mantém uma conotação religiosa e conservadora. Por isso, o humor estereotipado feito por Cabecinha. Ocorre, portanto, uma menção de espacialidade para além do escritório publicitário, nenhuma personagem está de fato localizada nesse bairro, mas a linguagem é o que possibilita o transporte geográfico, no caso, possibilita um retorno ao local de origem da personagem. Um local que no decorrer da peça, o leitor tem o conhecimento de que Marisa não vive mais no bairro Penha, o trabalho publicitário possibilitou essa mudança geográfica e que reflete também uma mudança social.

O deslocamento territorial desta personagem, que conhecemos por meio dos diálogos, está marcado na única mulher do texto teatral. Interessante perceber como a possibilidade de migrar, a possibilidade de acesso a diferentes territórios, comumente registradas em figuras masculinas, ganha uma leitura que desloca o leitor em dois planos. No primeiro plano, desloca de um lugar comum; e, em segundo plano, desloca ao enfatizar o papel central de Marisa no

⁵ A teórica María Lugones, no texto “Coloniadade e gênero” (2008), em diálogo com Quijano, expõe não ser suficiente falar em colonialidade do poder, colonialidade do ser e colonialidade do saber. Por isso cabe também somar a colonialidade de gênero.

⁶ Aníbal Quijano (2007), no tópico “heterogeneidade e classificação social”, esclarece que a categoria de poder é histórica e pode apresentar distinções a depender dos processos. Por exemplo, o autor explica que a relação de exploração entre capital e trabalho é contínua; já esta relação entre homem e mulher não ocorre em todos os casos ou em todas as circunstâncias, é uma relação descontínua.

encaminhamento e no desenrolar da peça teatral. Porém, o sentido de lugar⁷, termo trabalhado por Doreen Massey ao discutir a compressão do espaço-tempo, não vai sendo construído na personagem Marisa, considerando as opressões as quais está sujeita, pois independente do espaço no qual está, este é um corpo sujeito à violência. Como destaca-se na última fala da personagem Cabecinha ao insinuar que Marisa terá relações sexuais com outro empregado do escritório pelo fato de estar usando xampu.

Evidentemente que a insinuação de Cabecinha carrega também noções de subjugação da mulher perante o homem no local de trabalho. Por isso o sentido de lugar advém de uma contextualização global e não apenas local, ou seja, é preciso perceber diferentes pontos que envolvem os locais vivenciados por Marisa. O espaço central é o escritório publicitário, nele a personagem é uma funcionária recente e trabalha com outros homens que estão no ramo da publicidade há tempos. Além disso, os funcionários estão sob ameaça devido à baixa produtividade e, por consequência, ao baixo lucro que a empresa tem obtido. Estes são pontos que resultam no sentido de lugar como opressivo. Fora este espaço no qual todas as cenas da peça ocorrem, Marisa faz menção a sua antiga casa ainda no primeiro ato da peça e ainda em diálogo apenas com a personagem Cabecinha. Há também nesta segunda localidade pontos que reforçam um ambiente de vivência opressiva para a personagem.

Na conversa, Marisa explica que foi morar com uma colega, pois assim economiza na condução e ainda acrescenta, em relação ao escritório, “E como já tô praticamente morando aqui dentro mesmo, né...” (1989, p. 194). Ela discorre longamente fazendo um contraponto entre a sua antiga morada e a nova, como ambos os locais são extracênicos, de uma existência verbal, os detalhes apontados na fala da personagem são viáveis para demarcarmos os pontos da localidade no bairro Penha que são vistos como opressivos,

Marisa: [...] Tem uns móveis que nem esses aqui, tudo retinho... me sinto tão bem lá, Cabeça! Sabe que eu combinei com a Vera? Quando acabar a campanha de cigarro, aí eu vou ter tempo pra ir ver o resto da decoração com ela. A gente vai até uma loja onde tem essas coisas que não servem pra nada, sabe? Mola, pano de prato com água dentro... E vamos comprar uma porção desses troços pra alegrar a casa. Puxa, Cabeça, quando eu entro lá e não vejo a figura do meu pai sentado eternamente naquela cadeira de balanço... e não vejo o Beto, chegando da oficina igual um cavalo, sempre morto de fome, sempre gritando no ouvido de minha mãe –“Velha, cadê a bóia?”... Ufa, é um alívio. Meu pai só faz reclamar da vida, da aposentadoria, da vista que está acabando a

⁷ O termo trabalhado por Massey (2000, p. 181) discute localidade dentro de uma perspectiva de identidade e também de mobilidade, pois os constantes fluxos migratórios causam a necessidade de encontrar refúgio. Ela então esclarece: “Um ‘sentido de lugar’, de enraizamento, pode fornecer – nessa forma e sob essa interpretação – estabilidade e uma fonte de identidade não problemática.”

cada dia que passa, da tecelagem, você nem imagina! O velho gastou toda a vida dele naquela fábrica, e nunca recebeu nada em troca. Era o salário-mínimo, e agora a aposentadoria, que não dá nem para comprar um quilo a mais de carne. Pô, que vida de merda! E o que é mais chato é ver ele reclamar da vida. Nem televisão ele pode mais ver, por causa da vista. Tá quase cego. Você não acha que a tecelagem devia indenizar a vista que ele perdeu? (CASTRO, 1989, p. 195)

No discurso de Marisa essa distinção entre as duas localidades é marcada, pois inicia-se citando a qualidade e a ordem dos móveis da nova casa, estipulando objetos inúteis que devem alegrar a morada e, na sequência, traz o relato da localidade antiga, citando móveis corriqueiros: cadeira de balanço e televisão, circunscritos por termos de desprezo e de desgaste. Uma casa que abriga outros trabalhadores também violentados pelo sistema. Contudo, Marisa já não vivencia esse espaço decadente, agora ela 'praticamente' mora no serviço, sem considerar a problemática dessa situação, e constrói para ela um outro sentido de lugar. Perante o qual acredita se diferenciar de seus familiares, pois suas novas localidades são retas, limpas, modernas.

Como já questionado, será a mobilidade social suficiente para romper as demais opressões vivenciadas por um sujeito? Na agência de publicidade, Marisa é constantemente cobrada para obter bons resultados à empresa e assediada para obter progressos na carreira. Então, independente da casa em desalinho ou do escritório bem planejado, as opressões persistem. Inclusive, é a personagem Marisa que responde a todas as demais, no caso, acalma a personagem Cabecinha, que pretende sair da empresa, esclarece ao Nildo que ele está em crise e precisa, portanto, de descanso antes de iniciar a próxima criação publicitária, também é Marisa a primeira que apresenta sofrimento ante o anúncio de falência feito por Dr. Gomes.

As demais personagens não demonstram preocupação tal qual a personagem Marisa, pois, diferente dos outros, sabemos o que ela tem a perder caso seja demitida da agência. Por isso que, enquanto Cabecinha e Nildo se mantêm no escritório lançando uma bolinha contra a parede, isto é, despreocupados, Marisa se desespera. Além disso, aqueles expõem plano de fuga, caso a empresa vá à falência, mas esta explana,

Marisa: (Gritando, enquanto a luz se apaga lentamente) E eu? Volto pra Penha? Um, pra Orlândia. O outro na Alcântara. O outro rezando feito idiota. E eu? Hein? Que que eu faço? E vocês tem que ajudar o Dr. Gomes. Coitado do Dr.! Ele sempre foi tão pra vocês. Seus egoístas! Insensíveis! Impiedosos! Algum dia ele deixou de pagar o salário de vocês? Alguém tem que ajudar esse homem! E me digam o que que eu faço se a agência falir! Eu odeio falências! (CASTRO, 1989, p. 211).

É preciso recordar que essas ações estão ambientadas apenas na agência, a menção a outra cidade, a outra agência e ao bairro é apenas um deslocamento discursivo. Os conflitos pessoais das personagens e o conflito que engloba a todos precisam ser resolvidos no espaço da sala de criação, na qual nada de fato tem sido criado. Retomando a fala de Marisa, a personagem é a única que se preocupa com a agência, não com o espaço concreto, mas com a manutenção do emprego; enquanto as personagens masculinas já têm outro local para ir caso a empresa de fato decreta falência. A personagem mais explorada pelo sistema de produção e lucro da agência é quem está determinada a salvar o local, e os demais lançam uma bolinha à parede, como forma de passar o tempo; uma ação que delimita o local, demarca a existência das paredes que fecham a sala de criação.

No segundo ato, as personagens intercambiam entre o sofá e a máquina de escrever. Cabecinha está convicto de aceitar o emprego na empresa Alcântara, espera apenas o resultado da campanha que pode resolver os conflitos financeiros da equipe de Gomes. Contrariamente, Marisa questiona se o colega não sente pena por estar abandonando o chefe,

Cabecinha: Tenho pena de mim, que sou um explorado nesta empresa. Tenho pena dos meus quadrinhos, que eu não pinto há um século. Pena da viagem a Londres que eu não fiz. Da história em quadrinhos que eu não escrevi. Disto que eu tenho pena. Mas agora, fico um ano na Alcântara, junto uma nota brava - o dobro do que eu ganho aqui! - e pago tudo que eu devo, e vendo tudo que eu tenho e me pico pra Londres. Com você. (CASTRO, 1989, p. 225).

Cabecinha ainda está na agência quando profere este enunciado, efetua o trabalho à empresa que o explora. Está restrito ao ambiente do trabalho quando menciona afazeres que lhe davam prazer e já não mais o fazem. Cabecinha, portanto, está restrito às paredes da agência, mas menciona sempre o sair, o romper com tal localidade. Seja para outra agência, seja para outro país. Esses espaços externos ao espaço dramático são construídos apenas na imaginação leitora, não configuram menção de construção destes no espaço cênico. Todavia, mesmo que permaneçam os locais citados apenas na concepção imagética, a constância das personagens ao mencionarem esses territórios outros denota uma vontade de ruptura com o espaço do trabalho opressor, que esgota a energia e a criatividade do empregado.

O “milagre” econômico do período brasileiro também não foi suficiente para concretizar as perspectivas do Dr. Gomes sobre os lucros da empresa. A ascensão visada não ocorre e os diversos escritórios concorrentes são o empecilho que resulta em estagnação da empresa publicitária. Mas é preciso que alguém leve a culpa de tal falha; e na peça de Consuelo de Castro,

o empresário Dr. Gomes decide demitir Nildo, pois ele e seu pensamento em 'crise' são os motivos para a agência não avançar economicamente em comparação com os demais grupos sociais que Gomes cita como exemplo do "milagre econômico" brasileiro.

[...] Até os camelôs da esquina estão vendendo seus alfinetes com a maior dignidade. O poder aquisitivo do povo continua crescendo. A classe média está cada vez menos média. E a burguesia nunca esteve tão emplumada, tão cheia de requintes e necessidades na vida. Este país está atravessando um milagre econômico. Entende? E por que só eu não ganho nada nesse milagre? (CASTRO, 1989, p. 253-254).

O raciocínio de Gomes é se todos estão lucrando e comprando, mesmo que arroz e feijão apenas, o problema não está no sistema. A demissão não se concretiza, pois Gomes recupera o dinheiro de uma dívida bilionária, o que desmantela o discurso dramático da personagem a respeito de sua suposta falência.

Assim, quando todos os empregados estão reunidos na sala de criação para produzirem uma nova publicidade, Cabecinha se rebela contra o trabalho pouco remunerado, ambiente no qual todos se vendem para garantir o mínimo. A personagem então que no decorrer da peça faz alusão aos ambientes externos à agência decide ir embora, demite-se e sai sem destino. Esse movimento gera consternação aos demais, e podemos acrescentar é o movimento de retorno da empresa, pois quando esta demonstra sair de uma estagnação, o principal funcionário abandona o local. Além do mais é um caminho de volta para a personagem, um retorno a antigas vontades já que essa pretende trabalhar com mais liberdade, livre do sentimento de opressão. Essas ações encerram o terceiro e último ato da peça com o acréscimo da seguinte pergunta referente ao Cabecinha, "Marisa: Será que ele volta? (*Para Nildo*)" (CASTRO, 1989, p. 261), demonstrando essa possibilidade de quem rompe com um espaço ainda se mantém preso a ele.

Considerações finais

A peça teatral *Caminho de volta* traz em seu conflito as implicações de um sistema capitalista. Na concepção de um único espaço dramático que abarca a todas as personagens, os problemas advindos ficam mais ressaltados, pois estão todos sob o julgo de um chefe desumano que não aparece nos instantes iniciais da peça, mas, quando em cena, manifesta a possível falência da agência e ordena as criações publicitárias. Ou seja, o poder da personagem Gomes

fica ainda mais evidente, pois dentro do espaço das quatro paredes não é possível fugir, mas sim produzir, ou ao menos tentar produzir.

Evidencia-se nesta configuração um padrão de poder, estabelecido em exploração, dominação e conflito. A colonialidade do poder discutida por Aníbal Quijano (2007) está articulada, dentro outros pontos, com o trabalho e seus produtos para mostrar ser sobre esta base que as relações de poder se articulam. Em territórios colonizados, o controle sobre o outro é histórico, apenas alguns contextos se modificam, a colonialidade ganha novas facetas. Naturaliza-se, portanto, essa dominação inerente às figuras de poder. Tal expressão na peça de Castro deflagra-se em Dr. Gomes, ele explora o trabalho de seus empregados e mantém a relação de obediência deles, mesmo quando tomam conhecimento de seus ataques de fúria, ataques cruéis, e quando usa da personagem Marisa para chantagear outros homens que estão devendo à empresa.

Toda essa estrutura de poder recai na colonialidade do ser, ou seja, pensar como essas dominações implicam em diferentes áreas da sociedade (MALDONADO-TORRES, 2007), implicam em diferentes sujeitos. No caso da peça teatral em análise, a única mulher restrita às paredes da agência e cercada apenas por homens responde às explorações de poder diferentemente da personagem Cabecinha. Enquanto Marisa percebe o trabalho como uma ascensão social, ao destacar as localidades organizadas e modernas que passa a frequentar, Cabecinha reitera o caráter de submissão do espaço de trabalho e almeja acessar outros ambientes. Apesar de aquela personagem ser objeto de assédio tanto dos colegas quanto do chefe, Marisa é a única que pronuncia a necessidade de salvar a agência e destaca a bondade do chefe. Já Cabecinha vê na falência a chance de finalmente fazer o que anseia. Todavia, para Marisa não ter mais o emprego seria motivo para retorno a locais que não pretende habitar.

O poder sobre as bases do trabalho demonstra um colonialismo moderno. Logo, o que destacamos é a impossibilidade de fuga das opressões apresentadas na personagem Marisa, pois mesmo cerceada em uma empresa, exercendo atribuições de prestígio, a personagem sofre violências e assédio. Ambos os espaços dramáticos nos quais Marisa é inserida são territórios internos, territórios privados, porém não constituem espaço de refúgio. *Caminho de volta*, portanto, ambienta esse sistema opressor capitalista. É na desordem da empresa prestes a falir que os conflitos das demais personagens se desenvolvem, ganham proporções e resoluções.

Por fim, o critério histórico da realidade brasileira, o “milagre” econômico, faz-se presente na personagem Dr. Gomes, quem acredita no avanço financeiro, e para que ele também lucre, suas ações contra os empregados beiram ao não humano. Tal como o “milagre” econômico, com aumento do PIB e auge do capital externo, mas depois a desvalorização e o retrocesso, as personagens em *Caminho de volta* submetidas a esse sistema percorrem o caminho do avanço ao insistirem em salvar a empresa da falência, mas é um movimento não suficiente, há sempre um recomeço. Enquanto a empresa não responde economicamente, as personagens ressaltam suas violências e opressões, esses movimentos que oscilam entre o progresso enquanto trabalhador, mas também de regresso enquanto sujeitos, demarcam o retorno, por vezes cíclico, demarcam os espaços dos quais não conseguem efetivamente sair.

Referências bibliográficas

CASTRO, Consuelo de. **Biblioteca Mário de Andrade Projeto Memória Oral**. [Entrevista concedida a] Luis Francisco Carvalho Filho e Daisy Perelmutter. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, p. 1-53, 5 nov. 2009. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/memoria_oral/index.php?p=7078>. Acesso em: 11 jul. 2022.

CASTRO, Consuelo de. Caminho de volta. In: _____. **Urgência e rupturas**, São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado da Cultura, 1989, p. 185–261.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tábula rasa**, Bogotá- Colômbia, n. 9, p. 73 – 101, jul.-dec., 2008. Disponível em: <<https://www.revistatabularasa.org/numero09/>>. Acesso em: 11 jul. 2022.

MACHADO, Marcelo R. **Os determinantes do milagre econômico brasileiro: 1968-73**. 2010. Monografia (Bacharelado em Economia) – Instituto de Economia – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de um concepto. In: CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global**. Bogotá: siglo del hombre editores, 2007, p. 127–167.

MASSEY, Doreen. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, Antonio A. **O espaço da diferença**. Campinas, SP: Papius, 2000, p. 176–185.

PASCOLATI, Sonia. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009, p. 93–112.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGUÉL, Ramón. **El giro decolonial**: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: siglo del hombre editores, 2007, p. 93–126.



O PROBLEMA DA GENERALIZAÇÃO DE CONFLITOS DE GÊNERO: RELAÇÃO DE PODER E DE GÊNERO EM UMA COMUNIDADE BALANTA-FORA

Nadina NHANCA (Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP)¹

RESUMO: Neste artigo que é parte da minha dissertação de mestrado - de título Benangá: dinâmica das relações matrimoniais dos Balanta-Fora - tem como objetivo analisar o efeito do discurso feminista europeu sobre a igualdade de direitos, para compreender como se dá às relações de gênero e de poder na sociedade balanta-fora, de Guiné-Bissau. Levando em consideração o discurso homogêneo de feminista euro-americano, o texto baseia-se no trabalho de Oyěwùmí Oyèrónké (2004) e na bibliografia produzida pelas feministas africanas para discutir tais questões. Oyèrónké Oyěwùmí afirma que a produção de conhecimento sobre a África deve começar a partir da África. Tendo em vista os aspectos observados, acredita-se que as necessidades do feminismo europeu não são as mesmas do feminismo africano..

Palavras-chaves: Guiné-Bissau, Feminismo, Feminismo africano, etnia Balanta.

ABSTRACT: This article, which is part of my master's thesis - entitled Benangá: dynamics of marriage relationships among the Balanta-Fora - aims to analyze the effect of the European feminist discourse on equal rights, in order to understand how gender relations and of power in the Balanta-Fora society of Guinea-Bissau. Taking into account the homogeneous discourse of Euro-American feminists, the text is based on the work of Oyěwùmí Oyèrónké (2004) and on the bibliography produced by African feminists to discuss such issues. Oyèrónké Oyěwùmí states that the production of knowledge about Africa must start from Africa. In view of the observed aspects, it is believed that the needs of European feminism are not the same as those of African feminism.

Keywords: Guinea-Bissau, Feminism, African feminism, Balanta ethnicity.

¹ Pós-graduanda em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas-Unicamp/ Campinas-Brasil. Email: nadinanhanca@gmail.com.

A pesquisa que se segue pretende apresentar a relação de poder e de gênero na sociedade guineense, especificamente entre os Balanta-fora, com intuito de questionar a visão feminista euro-americana. Apesar de as mulheres terem conquistado mais espaços na sociedade e atuar nas mais variadas dimensões sociais, como na ciência, na política, etc., ainda há muitas conquistas a serem feitas, o que faz com que as reivindicações sobre a opressão de pessoas vulneráveis ou sobre o espaço de população historicamente vulneráveis ainda se façam necessárias.

Mulheres que lutam por igualdade social entre homens e mulheres tendem a estabelecer um panorama histórico em que a opressão que as protagonistas desse ato passam se inicia no seio familiar. Dentro da família, vê-se a mulher servindo apenas como dona de casa ou responsável por cuidar das proles, uma relação que acaba definindo estruturas hierárquicas que a partir de uma visão dicotômica da realidade, determina papéis e conceitos que privilegiam o sexo masculino. Pratas (2011), diante disso, afirma que, a partir de uma visão de uma sociedade idealizada, existe uma discordância entre os pesquisadores acerca do papel exercido pelas mulheres egípcias na era faraônica. Para a autora, uns concordam que a mulher assume papel de destaque nessa sociedade, enquanto outros como Robbins (1993), afirmam que elas ocupam nada mais do que a segunda posição, estando atrás dos homens, revelando a diferença de gênero na estrutura social egípcia.

Na realidade, a afirmação análoga à de Robbins é a que mais repercute na sociedade, as sociedades como europeia, americana, asiática, africana etc.; vem percebendo o privilégio masculino ocasionada por um problema de gênero. Sendo assim, o feminismo busca uma forma de solucionar essa questão, tomando como pano de fundo questões de gênero, de raça, de classe social. Feminismo é um movimento fundado pelas mulheres em defesa de seus direitos, que ganhou dimensão a partir do discurso das sufragistas europeias e norte-americanas (FERREIRA, 2018). Contudo, apesar do termo surgir no começo do século XIX com as sufragistas, a ação de defender os direitos femininos já existia na África. Se levarmos em consideração a colonização ocorrida naquele continente, sendo um processo que obrigava seus alvos a questionarem sobre seus direitos de cidadão, esse movimento é mais antigo do que parece. Além do mais, o feminismo não é um grupo unificado, haja vista que as necessidades dos oprimidos não são as mesmas, ou melhor, a opressão das mulheres euro-americanas não deve ser igualada a de nenhuma outras mulheres no mundo, inclusive, as africanas.

No entanto, a reivindicação feminista euro-americana pode ser caracterizada de duas maneiras: 1) homogênea, que tenta abranger todas as mulheres sem levar em consideração as diferenças causada pelo meio em que se encontram; e 2) excludente, porque exclui histórias de mulheres negras, pobres, africanas, etc. Esses pontos podem ser ligados diretamente à relação de poder, uma vez que essa visão se baseia na imagem subalterna produzida durante a colonização do continente africano. Todavia, a fim de compreender a estrutura social dos Balanta-fora e relação hierárquica de gênero, direcionamos o nosso foco ao primeiro ponto.

A partir de visão feminista africana e não africana, pretende-se discutir sobre o lugar da mulher dentro da sociedade e igualdade de gênero na África, analisando como a generalização de feminismo pode equivocar-se ao não levar em consideração as particularidades das mulheres africanas. Então, o propósito desta análise é discutir a relação de poder e igualdade de gênero na comunidade Balanta-fora a partir do trabalho de ponto de vista de gênero na África ocidental discutido por Oyèwùmí Oyèrónké (2004). Partindo do pressuposto de que a homogeneização de discurso feminista euro-americano, que tenta abranger toda as mulheres sem levar em consideração as diferenças causadas pelos meios em que se encontram pode produzir um olhar eurocêntrico em relação à África.

Sendo assim, este trabalho, que é parte de minha dissertação de mestrado - de título *Benangá: dinâmica das relações matrimoniais dos Balanta-Fora* - defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (NHANCA, 2022) tem como objetivos principal analisar o efeito do discurso feminista euro-americano de igualdade de direitos para compreender como se dá às relações de gênero e de poder na sociedade balanta-fora, de Guiné-Bissau.

Leva-se em consideração a afirmação de Oyèrónké Oyèwùmí(1997), que diz que a produção de conhecimento sobre a África deve começar a partir da África, para evidenciar como esse discurso homogêneo pode suscitar o apagamentos de poder feminino em certas sociedades. Desta maneira, o texto baseia-se na bibliografia produzida pelas feministas africanas e euro-americanas² para discutir tais questões. Tendo em vista os aspectos observados, acredita-se que as necessidades do feminismo europeu não são as mesmas do feminismo africano.

² O termo é apropriado de Oyèwùmí Oyèrónké (2004), para referir às feministas não africanas, isto é, às europeias e americanas.

Este trabalho está dividido em três partes, na primeira parte apresenta-se a definição ou o conceito de gênero a partir do ponto de vista de feministas, e entender sua relação na sociedade não africana; na segunda parte, apresenta-se a estrutura sociocultural balanta-fora e relação de poder e de gênero, e finalmente, uma conclusão final.

Gênero

Neste trabalho o nosso foco principal limita-se ao conceito de gênero especificamente abrangendo também os conceitos como: de homem e mulher, esposo e esposa, todos esses conceitos são necessários para o entendimento da relação de gênero.

Do ponto de vista biológico, gênero pode ser definido como aquilo que determina e diferencia homens e mulheres, isto é, gênero masculino e gênero feminino. Porém, essa distinção protagoniza grande discussão na contemporaneidade por parte de estudiosos sobre o tema e de sexualidade. Do ponto de vista da psicanálise, essa ramificação é uma forma de exercício de poder sobre indivíduos na sociedade (FOUCAULT, 1976). Nesse aspecto, Beauvoir (1970), afirma que não se nasce mulher ou homem, torna-se. Isso significa que mesmo que um indivíduo não se identifique com o órgão genital com o qual nasceu, assumir uma identidade oposta pode ser um obstáculo, uma vez que a identidade e funções de ambos os sexos já foi predeterminado. Nessa perspectiva, gênero é entendido como ideologia social.

Sob a ótica de feministas europeias e americanas, a distinção e determinação de função de cada gênero é estabelecida, inicialmente, de acordo com Oyèrónké Oyèwùmí (2004), na relação familiar, ou melhor, dentro de núcleo familiar. Desta forma, a autora coloca:

Assim, os três conceitos centrais que têm sido os pilares do feminismo, mulher, gênero e sororidade, são apenas inteligíveis com atenção cautelosa à família nuclear da qual emergiram. Distinções de gênero são fundantes do estabelecimento e funcionamento deste tipo de família. Assim, o gênero é o princípio organizador fundamental da família, e as distinções de gênero são a fonte primária de hierarquia e opressão dentro da família nuclear. Em grande parte da teoria feminista branca, a sociedade é representada como uma família nuclear, composta por um casal e suas/seus filhas/os. Para as mulheres, nesta configuração, a identidade esposa é totalmente uma definição; outros relacionamentos são, na melhor hipótese, secundários. (OYÈWÙMÍ 2004, p.03 e 04).

A família nuclear europeia é encabeçada pelo genitor, o marido, o qual ocupa sempre o lugar de chefia da família, enquanto a mulher ocupa o lugar de coadjuvante. Essa estrutura familiar, na concepção da autora, é de ordem genérica porque as tarefas são determinadas por gênero. Então, a preferência das feministas euro-americanas de seguir por esse viés em busca de

compreender a relação de gênero é relevante pois as permitem - entender os conceitos afins: como de raça, mulher e esposa.

No entanto, a configuração de família nuclear permite que a mulher seja associada à identidade e à função de mãe e esposa, atribuindo automaticamente privilégio ao gênero masculino. Sob essa perspectiva, Machado (2020), concorda que “o culto à mulher como mãe está presente desde as culturas mais antigas. Sendo associada à capacidade da terra para dar fruto, as figuras que a representam ressaltavam sua capacidade para ter filho”.

Entretanto, a diferença de gênero passou a se configurar um desafio para mulheres a partir do momento que transitou de núcleo familiar para esfera pública-social. Assim, instigou a reivindicação de mulheres e assim surgiram movimentos feministas. Apesar de já ter existido em África, por exemplo, o mais conhecido é o movimento sufragista ocidental (FERREIRA, 2018), difundido no começo do século XIX. Isso ocorre porque, na verdade, as sufragistas atribuíram o nome ao ato de reivindicação em função da desigualdade. Então, o movimento surgiu inicialmente com intuito de pleitear o direito ao voto. Rapidamente, seus discursos ganharam dimensão e deu início a várias outras vertentes de feminismo: as que lutam pela igualdade de racial, de gênero, religiosa; procurando o direito de atuar na esfera política, pública e privada.

Em questionamento à desigualdade estrutural, na literatura, foram levantadas várias teorias relacionadas ao gênero em busca de respostas sobre o lugar destinado à mulher. Neste trabalho apontamos apenas algumas teorias de gênero.

Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, de 1970, ao questionar o papel de mulher na sociedade europeia, afirma que “a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ela; ela não é considerada um ser autônomo” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). Segundo essa visão da autora, a mulher não é antônima do homem, ela é constituída na perspectiva masculina como uma categoria não existente. Isto é, no meio masculino, é inexistente a separação homem versus mulher, como rico/pobre, branco/preto; essa dicotomia só existe no ambiente masculino entre homens, sendo a mulher dispersa nesse meio.

Juliana Anacleto Santos, ao contrário da autora citada, irá se distanciar da relação afetiva como pilar para o entendimento de gênero. Em seu artigo intitulado *Desigualdade Social e o Conceito de Gênero*, de 2015, partindo da relação dos indivíduos dentro da sociedade, a autora afirma que a percepção do outro e de si próprio permite ao indivíduo construir uma visão social. A consequência da visão que se constrói sobre o outro é de que se não se identificar como outro,

se pode ou não o colocar numa posição inferior, o que pode ser tangível na relação entre marido e esposa, entre diversidade racial, sexual, religiosa e idade.

Faz necessário trazer a colação de uma autora africana para essa discussão. A nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em sua obra *Sejamos todos Feministas*, de 2015, constata que a sociedade é tão desigual que a mulher já é considerada culpada desde a sua existência. Para ela, isso se dá porque mulheres são ensinadas, desde muito cedo, a sentir vergonha de si e de sua condição feminina, uma vez que é educada a não expressar os seus desejos. A indignação da autora com a própria cultura é a de que nascer mulher é sinônimo de servir aos homens, pois a família cria mulheres para serem servidoras de lares dos seus futuros maridos. Além disso, se uma mulher de 30 permanecer solteira é julgada pela sociedade, já se um homem atingir essa idade sem se casar é interpretado como falta de sorte. Então, a autora acredita que, o grande problema de gênero “é que prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos” (ADICHIE, 2015, p. 41).

Bretas (2019), apropriando-se da declaração de Angela Davis sobre esse assunto, afirma que Davis procura entender a desigualdade de gênero a partir de marco histórico sociais de raça e gênero apresentados na exploração do trabalho escravo nos Estados Unidos, na cultura do algodão, do tabaco, da cana-de-açúcar... Segundo Bretas (2019), Davis percebeu que, quando se tratava de exploração alheio de mão de obra, a distinção de gênero não era relevante, pois tanto o homem quanto a mulher eram submetidos a trabalhos pesados. A distinção de gênero se apresentava somente quando não se tratava de trabalho lucrativo, ali se separavam tarefas “naturais” de mulheres e de homens.

Para encerrar esse ciclo de debate, é necessário citar Gemelli & Franga (2019), que ao tratarem da obra *O que é Lugar de Fala?* da autoria de Djamila Ribeiro, nos remete à questão que iremos tratar no próximo tópico. Segundo Gemelli & Franga (2019), Ribeiro afirma que quando o movimento sufragista trata de história e narrativas de mulheres, a das mulheres negras, se são excluídas, homogeneizadas. Conforme relatam as autoras:

[...]universalização esta que exclui. A partir da citação datada de 1851 da abolicionista afro-americana, escritora e ativista dos direitos das mulheres, Sojourner Truth, Djamila demonstra que o debate sobre essa universalização já havia sido colocado em pauta anteriormente. Ao questionar a que mulher se referiam os discursos em defesa de direitos, Truth destacava a invisibilidade da mulher negra: “e não sou uma mulher?”. Por isso discorreu em seus poemas sobre a necessidade de que as mulheres brancas de classes sociais privilegiadas, que estavam à frente do movimento sufragista, pensassem sua própria “reforma” (GEMELLI & FRANGA, 2019, p. 219).

A homogeneização do discurso sufragista exclui sutilmente não somente as narrativas de mulheres negras como também das mulheres pobres, das mulheres periféricas e das mulheres africanas.

Observando esses fatos citados acima, na avaliação do papel da mulher a partir da família nuclear, fica evidente um esclarecimento que destaca a distinção de gênero que se configura nesse viés em sociedade citada. Como se pode perceber, o papel de subalterno da mulher é quase sempre pré-estabilidade desde o seu nascimento e se espalha para âmbito social, o que motiva análise do gênero sob esse ângulo. Apesar de não ser o foco, faz-se necessário também destacar a definição da sociedade nigeriana a qual Chimamanda Ngozi Adichie referiu-se. Para Adichie (2015) está se trata de uma sociedade machista e a mulher protagoniza situação de liberdade limitada.

No entanto, pode-se afirmar sua crítica, levando em consideração fatores externos que influenciam na cultura como a globalização, reflete a influência do ponto de vista euro-americana sobre essa sociedade em questão, uma vez que tal crítica deve referir parcialmente a sociedade nigeriana. Segundo Scholl (2016), baseando-se na análise de Ifi Amadiume (1997), afirma que Ifi Amadiume, ao analisar o sistema patriarcal dos Igbo (um dos grupos étnicos da Nigéria), percebe que esta sociedade está organizada por dois sistemas: de parentesco e de "ideologia de gênero" binário conhecido como *mkpuke* e *obi* que sustentam a organização econômica, social e cultural. De acordo com a autora, o primeiro (*mkpuke*) simboliza a "unidade matricêntrica" (na qual as mulheres-mãe são as dirigentes) enquanto *obi* simboliza a casa ancestral (dirigida por homens). Scholl (2016) conta que *mkpuke*, uma função desempenhada por mulheres, se baseia no controle de produção de alimentos e na sua distribuição no seio da unidade familiar, sendo *mkpuke* também a menor unidade de parentesco. A seguir, retomamos o assunto ao abordar a relação de gênero na sociedade balanta-fora, descrevendo o papel da mulher.

Relação de gênero na sociedade Balanta-fora

Os dados que serão apresentados nesta seção referem-se à estrutura social balanta-fora. A opção por analisar esta sociedade, neste trabalho, deve-se ao grande prestígio atribuído às mulheres.

A partir de uma perspectiva africana, a hierarquia não se determina por meio de gênero. Nessa perspectiva, como explica Oyèrónké Oyěwùmí (2004), o sistema que rege a família africana

se baseia na idade e não no gênero. Assim, a sociedade balanta-fora se organiza por meio de sistema de parentesco. Todos os membros da linhagem são referidos *bia yada*.

Hierarquicamente, os mais velhos na linhagem são sempre os responsáveis, assim, os irmão mais velhos são chamados de *bia yada ndam*, enquanto o irmão mais novo *bia yada sonh*, sem distinção de gênero. Já as crianças são referidas como *mbida*, que também faz menção a filho/a. As mulheres que se integram por meio de matrimônio são distinguidas por *binin ni pam*. No entanto, *ndé ni pam* e *binin ni pam* também se refere a mulheres da linguagem as quais elas pertencem.

-*Fa ni odn* é a denominação destinada ao membro superior da morança, o indivíduo mais velho da família. Ele é o responsável pelos cuidados de todos os outros membros. É importante ressaltar que a família balanta-fora não se limita a conotação de família euro-americana. Aqui o conceito de família diz respeito a todos os membros de uma mesma linhagem. O chefe de família é sempre um homem, mas na ausência deste, quem assume a liderança é a mulher mais velha da *morança*. *Morança* é, como *tabanka*, um termo polissêmico, que pode referir-se tanto à noção material de casa como mais propriamente ao que em antropologia se concebe por “grupo doméstico”. Percebe-se assim a *morança* como um universo de relações que incorpora de maneira tensa as linhagens que a compõem.

Além disso, os sobrinhos e netos têm mais regalias do que a mulher no seio da sua linhagem. Isso se dá porque a mulher é considerada de *binin ni fiare*³ em oposição aos *blante ga bu fani odn*⁴. Culturalmente, mulheres não estendem a linhagem da qual elas pertencem, e sim a do marido. Ou seja, por não produzirem descendentes para o grupo de parentesco do qual ela pertence, então são chamadas de *binin fiare*.

Embora a estrutura evidencie uma certa hierarquia de gênero, muitos consideram essa cultura como horizontal. Ao observar a relação dos Balanta no interior da sua comunidade, revela-se claramente uma sociedade horizontal (LOPES, 1982), onde homens e mulheres recebem o mesmo tratamento. Isso se dá porque todas as leis ditas pelos homens dentro, antes de serem executadas, devem ser aprovadas pelas mulheres. Assim, “a hierarquia de gênero que se observa é justificada a partir da crença de que a sobrevivência do grupo se deve, sobretudo, se não totalmente, ao esforço dos homens” (HANDEM, 1986, p. 40). Lembrando que se trata de

³ Uma expressão que designa mulher de fora, ou de outra linhagem.

⁴ Responsáveis pelo aumento da linhagem.

uma cultura patrilinear, na qual a herança do grupo recai sobre o homem, tornando assim o mais privilegiado.

As tarefas são executadas de acordo com faixa etária, independentemente de gênero. Segundo Lopes (1982), a mulher participa da lavoura, assim como é proprietária daquilo que produziu. Além disso, a contribuição da mulher para a manutenção da *morança* é indispensável. A mulher é responsável pela logística da família: quando o arroz produzido pela *morança* para manutenção da família escasseia antes do período da próxima lavoura, são elas, as mulheres, que se incumbem em sustentar a família.

Conclusão

A partir desta breve descrição da comunidade balanta-fora, neste trabalho, podemos perceber que o conceito de mulher não se restringe apenas à dicotomia de esposa e mãe, ultrapassando esse limite. Devido à estrutura familiar balanta-fora, não se observa a hierarquia de gênero porque não se trata de estrutura familiar generificada na qual as tarefas são divididas por gênero na qual, para mulher, cabe a função de esposa e mãe.

O Mulherismo Africana, um termo criado por Cleonora Hudson em 1987, tem como objetivo fornecer critérios próprios das mulheres africanas que sejam suficientes para avaliar seus contextos, tendo como principal pauta analisar o papel ou liderança social que as mulheres negras possuem em suas comunidades. Desta maneira, a homogeneização do discurso feminista euro-americano impede o conhecimento do papel de outras mulheres, como as africanas. Então, as pesquisadoras nigerianas Ifi Amadiume e Oyeronke Oyewumi (sendo elas antropóloga e socióloga, respectivamente), sendo umas das desenvolvedoras deste conceito Mulherismo Africana, em seus estudos sobre o gênero, acreditam que feministas africanas devem romper com a epistemologia dos discursos de gênero ocidental global.

Certamente, diante do que foi exposto, pode-se concluir que os estudos dos feminismos ocidentais se baseiam na herança da visão colonial etnocêntrica ao tratar de categorias e conceitos de gênero para referir o assunto no continente africano. Essa categorização de gênero idealiza a mulher como vulnerável, o que não condiz necessariamente com algumas culturas africanas como a dos balanta-fora.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, N. C. **Sejamos Todos Feministas**. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 63. DOI: 10.5007/2175-7968.2017v37n2p318. Disponível em: (PDF) Adichie, C. Ngozi. Sejamos todos feministas. Acesso em: 11 fev 2023.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo 1 fatos e mitos**. 4 ed. Trd. Serguio Milliet. São Paulo, 1970.
- BRETAS, A. **Mulheres, Raça e Classe**. Trans/Form/Ação, Marília, v. 42, n. 2, p. 235-246, abr /jun 2019.
- FERREIRA, T, F. Africanas: o Feminismo em perspectiva afrocentrada. **(Re) existência intelectual negra e ancestral**, Uberlândia, MG, 17 out 2018. X copene congresso brasileiro de pesquisadores negros-Uberlândia, MG- 12 a 17/ 10/ 2018. Disponível em: <https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1538306522>. Acesso em: 12 fev 2023.
- FOUCAULT, M. **Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir**. Gallimard. Paris, França, 1976. GASPARETTO, V, F.; AMÂNCIO, H. P. **Gênero e Feminismo em África: temas, problemas e perspectivas analíticas**. 13 mundo de mulheres e fazendo gênero 11, Florianópolis, 2017.
- GEMELLI, C, E; FRANGA, A, M. (2019), "**O que é lugar de fala?**", de Djamila Ribeiro. Cadernos de Gênero e Diversidade 5(3):217, Rio Grande do Sul, v. 05, n., 03 - jul/ set 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/32734>. Acesso em: 11 fev 2023.
- HANDEM, D, L. **O Arroz ou a Identidade Balanta Brassá**. Soronda, Bissau, n.1jan 86.
- LOPES, C. **Etnia, Estado e relações de poder na Guiné - Bissau**. 70 ed. Lisboa: Biblioteca de Estudos Africanos, 1982.
- MACHADO, V. **As Mulheres na Antiguidade**. Colégio de aplicação-UFRGS, 2020. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/colegiodeaplicacao/wp-content/uploads/2020/08/As-mulheres-na-Histo%>. Acesso em: 19 fev 2023.
- NHANCA, N, J, L. **Benangá: Dinâmica das relações matrimoniais dos Balanta-Fora**. 2022, p. 176. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) -Unicamp, Campinas, 2022.
- OYĚWÙMÍ, O. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas**. Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, O. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.
- PRATAS, G.M.D.L. **Trabalho e religião: o papel da mulher na sociedade faraônica**. Mandrágora, São Paulo: v.17, n.17, dez 2011, p. 157-173. DIO: 10.15603/2176-0985/mandragora.v17n17p157-173. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MA/article/view/2752/2938>. Acesso em: 19 fev 2023.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulher**: nota sobre “a economia política” do sexo. Recife: Ed. S. O. S. Corpus, 1993. Mandrágora, v.17. n. 17, 2011, p. 157-173.

SANTOS, J, A. **Desigualdade Social e o Conceito de Gênero**. Word Documents, 07 Jul 2015. Disponível em: Desigualdade Social e o Conceito de Gênero - [PDF Document] (vdocuments.net). Acesso em: 19 fev 2023.

SCHOLL, C, J. **Matriarcado e África**: a Produção de um Discurso Por Intelectuais Africanos—Cheikh Anta Diop E Ifi Amadiume. 2016. Monografia (Bacharel em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.



“RECORDAR É PRECISO”: REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NEGRAS EM *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Izabel Cristina Xavier Rosa KAADI (UFG)¹

Flávio Pereira CAMARGO (UFG)²

RESUMO: A literatura produzida a partir de uma perspectiva feminina negra vem se afirmando como espaço de memória e resistência política à medida em que traz para a cena a perspectiva de grupos historicamente excluídos dos espaços hegemônicos de produção e circulação do texto literário. Neste trabalho analisamos a representação de mulheres negras nos contos “Aramides Florença” e “Shirley Paixão”, da coletânea *Insubmissas Lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. O principal objetivo deste estudo foi evidenciar como a leitura crítica dessas narrativas pode suscitar o questionamento das formas de representação feminina predominantes na literatura canônica bem como denunciar as diferentes formas de opressão ainda hoje enfrentadas principalmente pelas mulheres negras. Para tanto, a análise dos contos se baseou em pressupostos teóricos do pensamento feminista negro, sobretudo, a partir de uma perspectiva interseccional, visando assim, ampliar as discussões e o entendimento do modo como discursos baseados em oposições binárias, produziram estereótipos raciais e de gênero que persistem atualmente contribuindo para manutenção e intensificação dos processos de violência e exclusão social imputados aos grupos minoritários. A análise empreendida buscou revelar como a escrita de Evaristo, ao se desvencilhar dos modos tradicionais de representação feminina, cumprem um papel fundamental para a construção de uma sociedade mais equânime e plural.

Palavras-chaves: Literatura; Representação; Conceição Evaristo; Pensamento feminista negro.

¹ Doutoranda em Letras e Linguística (Estudos Literários) no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia-Go/Brasil. E-mail: izabelrosakaadi@gmail.com_

² Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal de Goiás (UFG) com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia-Go/Brasil. Email: flaviocamargo@ufg.br.

ABSTRACT: The literature produced from a black female perspective has been asserting itself as a space of memory and political resistance, bringing to the scene the perspective of groups historically excluded from the hegemonic spaces of production and circulation of the literary text. In this paper we analyze the representation of black women in the short stories "Aramides Florença" and "Shirley Paixão", from the book *Insubmissas lágrimas de mulheres*, by Conceição Evaristo. The main objective of this study is to show how a critical reading of these narratives can raise questions about the predominant forms of female representation in canonical literature, as well as denounce the different forms of oppression still faced today, especially by black women. To this end, the analysis of the short stories was based on theoretical assumptions of black feminist thought, especially from an intersectional perspective, aiming to broaden the discussions and the understanding of how discourses based on binary oppositions produced racial and gender stereotypes that persist today, contributing to the maintenance and intensification of the processes of violence and social exclusion imposed on minority groups. The analysis undertaken sought to reveal how Evaristo's writing, by breaking away from the traditional modes of female representation, plays a fundamental role in the construction of a more equitable and plural society.

Keywords: Literature; Representation; Conceição Evaristo; Black feminist thought.

Considerações iniciais

Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, que teve sua primeira edição em 2011, pela editora Nandyala, nos deparamos com a narração de diversos episódios, em diferentes contextos, acerca de experiências femininas decorrentes da violência de gênero e de outras formas de opressão. Nessas narrativas, compete à narradora, figura central que perpassa os treze contos que integram a coletânea, a suntuosa missão de narrar algumas das muitas experiências traumáticas vividas por uma mulher negra.

O entrelaçamento entre vida e ficção marca o processo de construção dessas narrativas, pois, a autora considera que “Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido” (EVARISTO, 2016, p. 7). Dessa forma, o tipo de linguagem adotada e o desenvolvimento das personagens e do enredo são atravessados por sua condição de mulher negra, oriunda das classes materialmente desprivilegiadas.

Neste estudo, analisamos a representação feminina negra em dois contos que compõem a coletânea *Insubmissas*³, quais sejam: “Shirley Paixão” e “Aramides Florença”. Nosso propósito foi ressaltar a importância dessas narrativas para a denúncia e o questionamento de diferentes formas de opressão que afetam os grupos minoritários em geral e, às mulheres negras em particular.

³ Para maior fluidez do texto, o título da coletânea analisada foi referenciado pela forma abreviada: *Insubmissas*.

Para tanto, retomamos a discussão proposta por Mbembe (2018), Kilomba (2019) e Silva (2014) sobre identidade, diferença e representação, conceitos fundamentais para a compreensão da crítica proposta pelo pensamento feminista negro acerca dos modos de representação da literatura hegemônica. Em seguida, realizamos uma breve análise dos contos selecionados a partir de uma perspectiva interseccional e memorialística, com base nos estudos de Evaristo (2005, 2009), Vaz e Ramos (2021), Collins (2019), Gonzalez (2020) e Carneiro (2003). Desse modo, procuramos evidenciar como a escrita evaristiana, ao propor outros modos de representação da identidade feminina negra, cumpre um papel essencial no desenvolvimento de estratégias políticas para a construção de uma sociedade ética, justa e plural.

Identidade, diferença e representação

Quando se pensa na construção de um projeto de justiça social, a questão da identidade e diferença emerge como uma discussão difícil, porém, necessária. No livro *Crítica da razão negra*, o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018, p. 11-12) ressalta que, historicamente, o pensamento europeu tratou o tema da identidade não como uma relação de copertencimento, mas, a partir “do mesmo com o mesmo” e “como consequência dessa lógica de autoficção, de autocontemplação e até mesmo de enclausuramento, o negro e a raça têm sido sinônimos, no imaginário das sociedades europeias”. Segundo o autor, a raça está no cerne do delírio moderno em torno dos diferentes povos, nações e culturas, e o humanismo é fruto desse delírio, em que o outro é tido como exterioridade e/ou excedente. Ou seja, a modernidade inventa o homem, tomando a raça e o negro como o espelho negativo.

Em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, a teórica Grada Kilomba traz algumas considerações relevantes relacionadas à produção da identidade e da diferença, demonstrando como as diferenças surgem a partir de processos de discriminação, em que o sujeito branco se coloca como o padrão de normalidade, relegando as pessoas negras à condição de outridade. Ao serem colocadas nessa condição, isto é, ao serem desumanizadas, essencializadas e ridicularizadas, as pessoas negras são forçadas, desde a infância, a estabelecer uma relação alienada com a negritude. Portanto, romper com os resquícios desse tipo de pensamento é um desafio do tempo presente.

No ensaio “A produção social da identidade e da diferença”, Tomaz Tadeu da Silva (2014) ressalta algumas dificuldades que permeiam tal discussão, citando, como exemplo, a ausência de uma teoria que busque abordar a questão a partir de uma perspectiva crítica, política e interrelacional. Esse é um debate complexo que ainda suscita muitos questionamentos, principalmente no campo das Ciências Humanas e Sociais. E, atualmente, superar a visão reducionista e, por vezes, essencialista em torno das noções de identidade e diferença, entendendo-as como “criações sociais e culturais” (SILVA, 2014, p. 76), forjadas a partir das relações de poder, tornou-se fundamental. Por fim, o autor ainda salienta que é por meio da representação que a identidade e a diferença irão surgir.

Compreendendo a questão da identidade e da diferença como “atos de criação linguística”, situadas no campo da linguagem, e concebendo a literatura como espaço privilegiado para sua produção, a escritora Conceição Evaristo (2005) destaca que, por muito tempo, a literatura brasileira tem reservado ao negro, sobretudo, à mulher negra, um lugar de inferioridade e degradação. No ensaio “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade”, a autora aponta a necessidade de refletir sobre o viés ideológico contido no modo de representação da mulher negra, destacando, por exemplo, que a ausência de mulheres negras sendo representadas como mães pode ser interpretada como um mecanismo para desconsiderar o papel da mulher negra, bem como de toda a população negra, na formação do povo brasileiro. Nesse mesmo estudo, Evaristo traz outros exemplos de textos e de autores consagrados pelo cânone literário brasileiro, cujos personagens negros são majoritariamente marcados pela afasia, mutismo e incapacidade linguística.

Em *Cultura e representação*, Stuart Hall (2016, p. 32) argumenta que “representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura”. Já Lélia Gonzalez (2020), partindo da definição de ideologia enquanto representação do real de Louis Althusser, ressalta que “a eficácia do discurso ideológico é dada pela sua internalização por parte dos atores (tanto os beneficiários quanto os prejudicados), que o reproduzem em sua consciência e em seu comportamento imediatos” (GONZALEZ, 2020, p. 34). Neste sentido, faz-se necessário subverter essas imagens negativas, o que pressupõe a inscrição de outros modos de representação do sujeito negro e de sua cultura.

Diante disso, a escritora Conceição Evaristo defende “não só a existência de uma literatura afro-brasileira, mas também a presença de uma vertente negra-feminina” (EVARISTO,

2009, p. 18), como forma de resistência ao modo de representação da negritude na cultura hegemônica. Veremos a seguir algumas considerações acerca da autodefinição, um dos conceitos-chave do pensamento feminista negro, e sua relevância para a construção de uma identidade feminina negra a partir de uma perspectiva crítica e emancipadora.

A autodefinição como estratégia de disputa pela identidade

As diversas formas de opressão atualmente vivenciadas pelas populações negras, indígenas e quilombolas são heranças de um passado colonial, em que o advento da escravização gerou um intenso processo de desumanização desses grupos. No intuito de compreender essas experiências de precarização vividas de forma ainda mais intensa pelas mulheres negras, um importante e necessário resgate memorialístico tem sido realizado pelo feminismo negro brasileiro, com destaque para as contribuições de Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, que, a partir de uma perspectiva interseccional, denunciam a invisibilização e a intensa exploração da mulher negra na sociedade brasileira.

No ensaio “Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher”, escrito no contexto da década de 1970, Lélia Gonzalez denuncia o “racismo cultural que leva, tanto algozes quanto vítimas, a considerarem natural o fato de a mulher em geral e a negra em particular desempenharem papéis sociais desvalorizados em termos de população economicamente ativa (GONZALEZ, 2020, p. 42).

A filósofa também faz duras críticas à perspectiva universalizante e atrasada dos movimentos feministas da época, geralmente sob a liderança de mulheres brancas e de classe média que não faziam questão de compreender as especificidades das reivindicações das mulheres negras, certamente por não estarem dispostas a abrir mãos de seus privilégios raciais, pois, conforme pontua Gonzalez (2020, p. 43), a própria “libertação da mulher branca tem sido feita às custas da exploração da mulher negra”. Nesse cenário, marcado pela invisibilização e pela exploração, não foram poucas as mulheres negras que, com suas vozes insubmissas, criaram formas de luta e de resistência. Importante destacar que um dos princípios fundamentais do pensamento feminista negro consiste no resgate do legado de luta e de resistência dessas mulheres.

Ao refletir sobre o poder da autodefinição, Patricia Hill Collins (2019) ressalta que esta capacidade reflete, em grande medida, a construção de um ponto de vista coletivo e

autodefinido das mulheres negras, ou seja, a não aceitação dos estereótipos (imagens de controle) que, historicamente, tem promovido a objetificação e a inferiorização dessas mulheres. Há tempos, elas vêm resistindo e buscando estratégias de sobrevivência em meio às inúmeras adversidades. Por isso, é importante destacar que, embora suas considerações tenham sido produzidas no contexto estadunidense, na década de 1980, muitas das reflexões de Collins ainda são muito pertinentes para pensarmos, a partir de uma escala transnacional, as experiências femininas negras decorrentes das opressões interseccionais.

De acordo com Silva (2014), faz parte do processo de produção da identidade movimentos que oscilam entre tentativas de estabilização e de fixação, bem como a busca por subverter e desestabilizar a identidade. A partir do conceito de “comunidades imaginadas”, de Benedict Anderson, Silva (2014, p. 14) discorre sobre o papel dos mitos fundadores na produção das identidades nacionais. Ele afirma que “[n]a medida em que não existe nenhuma ‘comunidade natural’ em torno da qual se possam reunir as pessoas que constituem um determinado agrupamento nacional, ela precisa ser inventada, imaginada”.

Nessa perspectiva, Evaristo (2005) argumenta que determinadas formas de representação predominantes na literatura brasileira acabam por fixar a identidade negra em imagens negativas, ora produzindo e disseminando estereótipos raciais e de gênero, ora buscando romantizar a origem mestiça da cultura brasileira, tal como ocorre em obras literárias como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), que enaltecem a fusão da cultura indígena com a europeia, desconsiderando, desse modo, “a presença do sangue africano na formação de nossa gente” (EVARISTO, 2005, p. 53).

Sendo assim, como estratégia de insubmissão a esse modo de representação, o projeto literário evaristiano, a partir da escrevivência, conceito forjado pela própria autora, emerge da experiência feminina negra e dialoga com o pensamento feminista negro, marcando a passagem da condição de objeto para a condição de sujeito, a fim de buscar “[...] uma voz própria para expressar um ponto de vista coletivo e autodefinido das mulheres negras” (COLLINS, 2019, p. 183). O próximo tópico traz uma breve análise dos contos “Aramides Florença” e “Shirley Paixão”, na qual buscamos evidenciar como as narrativas de Conceição Evaristo se mostram alinhadas a um projeto literário comprometido com a construção de um pensamento crítico que busque, de fato, desnaturalizar as práticas racistas e sexistas, ainda tão presentes na cultura brasileira.

Da inversão dos estereótipos raciais e de gênero à desnaturalização do cotidiano de violência enfrentado pelas mulheres negras

Em “Aramides Florença”, primeiro conto de *Insubmissas lágrimas de mulheres*, temos a representação materna da personagem principal, uma mulher negra, tal como a narradora, conforme relata o início da narrativa: “Quando cheguei à casa de Aramides Florença, a minha igual estava assentada em uma pequena cadeira de balanço e trazia, no colo, um bebê que tinha a aparência de quase um ano” (EVARISTO, 2016, p. 9). A partir desse momento, já se estabelece uma relação de cumplicidade e de empatia entre a narradora e a personagem.

O vínculo de Aramides com seu filho é descrito como uma conexão marcada por muito afeto e cuidado, principalmente pelo fato de Emildes se alimentar exclusivamente do leite materno, o que a preocupava bastante, tendo em vista que a criança, segundo a narrativa, tinha quase um ano de vida e já deveria, em complemento à amamentação, estar ingerindo alimentos sólidos. Uma mãe amamentando o próprio filho parece ser uma cena muito natural, o que, no entanto, não significa desconsiderar as dificuldades que muitas mulheres enfrentam para cumprir essa tarefa tão importante para o desenvolvimento saudável de sua criança.

Todavia, quando se trata de uma mulher negra alimentando o seu bebê, essa representação é muito significativa, pois subverte um discurso literário que, até recentemente, ao representar a mulher negra, se pautava apenas em imagens de “um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo procriador de novos corpos para serem escravizados” (EVARISTO, 2009, p. 23). Quando lemos que, ante a orientação do médico para que se deixasse a criança padecer um pouco de fome, “subversivamente, a mãe descumpriu a ciência médica e ofereceu os seios ao bebê” ou que “Aramides buscava ser o alimento do filho. E literalmente, era” (EVARISTO, 2016, p. 10), não podemos deixar de perceber a relevância de se representar o leite materno de uma mulher negra sendo ofertado ao seu próprio filho, uma cena oposta à tantas representações estereotipadas, na literatura dominante, nas quais a mãe-preta/ama de leite tinha seu leite destinado aos filhos da “casa grande”. A representação da intensa dedicação da personagem ao cuidar de seu filho subverte a lógica do nosso passado escravocrata, que negou às mulheres negras qualquer possibilidade de exercer a maternidade.

Lívia Sant’Anna Vaz e Chiara Ramos (2021) lembram que as representações fotográficas, literárias e artísticas de amas de leite junto às crianças brancas, que ficavam sob seus cuidados,

passaram a ser muito recorrentes em nosso país a partir da segunda metade do século XIX. Era um tipo de representação “que buscava retratar uma escravidão doméstica sentimentalizada” (VAZ e RAMOS, 2021, p. 49-50). Nesse período, era comum a circulação de anúncios sobre aluguel, compra ou venda de amas de leite, nos quais as mulheres negras eram “descritas como obedientes, carinhosas, fiéis e sem vícios ou moléstias” (VAZ; RAMOS, 2021, p. 50).

Vaz e Ramos (2021) também ressaltam que, com o fim do tráfico negreiro e o consequente aumento da comercialização interna de pessoas escravizadas, os processos de exploração e de desumanização dos corpos das mulheres negras se intensificaram ainda mais com o fenômeno da criação/reprodução de escravos, que se deu por meio da violenta prática do estupro compulsório dos corpos das mulheres negras escravizadas. Ou seja, “a exaltação da maternidade, ideologia bastante difundida no século XIX, não alcançava as mulheres negras” (VAZ; RAMOS, 2021, p. 47). Elas não eram consideradas mães, mas apenas corpos reprodutores à serviço do capitalismo então vigente, haja vista que não podemos nos esquecer que a primeira mercadoria do capitalismo global foram os corpos negros.

Em “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”, Sueli Carneiro (2003) enfatiza a experiência histórica diferenciada das mulheres negras e pontua que a luta dessas mulheres abrange tanto o enfrentamento às desigualdades, geradas pela histórica hegemonia masculina, quanto a luta contra a opressão estabelecida pelo racismo.

Ademais, Silva (2014, p. 91) ressalta que, enquanto sistema cultural e linguístico, a representação de diferentes grupos sociais está ligada às relações de poder e é “por meio [dela] que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir”. Trata-se, portanto, de um processo ideológico que permite a manutenção do *status quo* de uma determinada estrutura social e possibilita seu questionamento e transformação. Dessa forma, presume-se que a representação materna, a partir de uma perspectiva feminina negra, provoca fissuras na literatura canônica e suscita muitos questionamentos em torno da constituição da identidade feminina negra, visto que, para essas mulheres, o direito de exercer a maternidade, como prática fundamentalmente humana, não se deu sem muita luta e resistência.

Retornando ao conto, a personagem Aramides, de certo modo, gozava de uma vida tranquila e confortável: “Ela, chefe do departamento de pessoal de uma promissora empresa; ele, funcionário de um grande banco. Sem muitas preocupações e apertos econômicos,

conseguiram montar um modesto, mas, confortável apartamento” (EVARISTO, 2016, p. 11). A representação de mulheres negras ocupando espaços de poder vai ao encontro de uma das inúmeras reivindicações do feminismo negro e de outros movimentos sociais, a importância de se construir imagens positivas relacionadas à negritude. Rememorando suas primeiras experiências de participação em grupos feministas, bell hooks (2019) lembra como o feminismo hegemônico, em sua acepção inicial, era falho por não corresponder às expectativas e às necessidades de todas as mulheres, porque não promovia um diálogo sincero com as mulheres negras. A autora estadunidense salienta como as mulheres brancas que lideravam esses grupos, muitas vezes, contribuíam para reforçar os estereótipos inferiorizantes acerca da negritude, pois até se interessavam pelos relatos de mulheres negras, desde que corroborassem seus discursos. Desse modo, a autora lembra que,

[...] frequentemente, mulheres negras com ensino superior [...] eram tratadas com desdém. Nossa presença nas atividades do movimento não contava, pois, as mulheres brancas estavam convencidas de que a “verdadeira” negritude significava falar o dialeto dos negros pobres, ter baixa instrução, se comportar como quem cresceu na rua e uma porção de outros estereótipos. (Hooks, 2019, p. 41).

No conto analisado, percebe-se que a representatividade é um ponto importante, embora essa abordagem não seja condizente com a realidade brasileira, visto que, atualmente, pessoas negras ocupando espaços de poder são uma exceção em nosso país. Porém, diante das inúmeras situações de violência e de precarização da vida enfrentadas não apenas pelas mulheres negras, mas também por outras minorias, a luta por uma reparação histórica, por mais igualdade e por justiça social passa também pelo reconhecimento, pela denúncia e pela desnaturalização das opressões perpetradas contra esses grupos.

A relação entre Aramides e seu companheiro, que sequer é nomeado, rapidamente se transforma após a chegada Emildes, o filho do casal. Durante o período de gestação, o modo como a trama se desenvolve deixa no ar uma tensão. Atitudes aparentemente involuntárias do pai da criança prenunciam a violência de gênero que a protagonista sofrerá. Conforme a narradora relata, gradativamente, Aramides passa a se sentir inseguro diante do companheiro, antes tão afetuoso e dedicado. Em um desses episódios, Aramides sofre um ferimento profundo em seu ventre após uma lâmina de barbear ser encontrada na cama onde dormiam; em outro, seu companheiro o abraça com um cigarro aceso, novamente atingindo sua barriga. “Foi um gesto tão rápido e tão violento que o cigarro foi macerado e apagado no ventre de Aramides”

(EVARISTO, 2016, p. 14). Contudo, o pior estaria por vir. É interessante notar que, por mais estranhos que fossem esses eventos, Aramides, em seu íntimo, tentava encontrar alguma justificativa para os gestos e os descuidos do companheiro, ignorando as sensações de medo e de insegurança que aos poucos se instalaram. Dessa forma, a narrativa nos conduz à reflexão sobre os indícios da violência de gênero, sobre a importância de as mulheres estarem atentas a esses sinais e a buscarem ajuda o quanto antes.

A narradora revela que, duas semanas após dar à luz seu filho, Aramides se depara com um questionamento proveniente de uma sociedade patriarcal, na qual mulher é vista como um corpo-objeto, sempre apto a atender às necessidades masculinas. Em tom intimidador, o pai de Emildes questiona: “quando ela novamente seria dele, só dele” (EVARISTO, 2016, p. 15). Logo depois, o que era intuição da protagonista se concretiza:

Numa sucessão de gestos violentos, ele me jogou sobre nossa cama, rasgando minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação de meu filho. E, dessa forma, o pai de Emildes me violentou (EVARISTO, 2016, p. 17).

É importante salientar como a narrativa alude, em alguma medida, à realidade vivenciada pelas mulheres no Brasil. Ao iniciar a leitura do conto, é realmente difícil prever seu trágico desfecho, pois o relacionamento de Aramides e seu companheiro é retratado como uma relação conjugal comum. O personagem não nomeado, pai de seu filho, chega a ser descrito como uma pessoa amorosa e dedicada. Além disso, a narrativa esclarece que a gravidez fora planejada por ambos, ou seja, aparentemente, não havia indícios que a protagonista sofreria tamanha violência física e psicológica. A brutalidade pela qual Aramides é submetida chama a atenção exatamente pelo fato de ser perpetrada dentro de um contexto tido como “normal”, envolvendo situações corriqueiras, como o ciúme demonstrado pelo marido, principalmente após o nascimento da criança.

Partindo dessas considerações, pode-se afirmar que o conto nos convoca a desconstruir nossa percepção diante da violência de gênero, diuturnamente praticada e naturalizada nos lares brasileiros. Vale ressaltar que os opressores são, em muitos casos, tidos como “cidadãos de bem”. Em nome da moral e dos bons costumes, discursos machistas e misóginos são proferidos, inclusive por autoridades públicas. Nota-se que essas manifestações violentas não são questionadas por grande parte das pessoas. Pelo contrário, são vistas com naturalidade e, até

mesmo, incentivadas e aplaudidas pelas próprias mulheres, tendo em vista que a nossa formação, seja no âmbito familiar, educacional ou religioso, está ancorada em bases que sustentam a sociedade patriarcal. Portanto, é urgente que essa realidade seja questionada e transformada.

Outro conto brevemente analisado neste capítulo, intitulado “Shirley Paixão”, ilustra a necessidade de construirmos uma rede de solidariedade, de afetividade e de proteção às meninas e às mulheres, especialmente às negras. Logo no início da narrativa, a personagem conta a forte ligação estabelecida entre ela, suas filhas e suas enteadas, tidas como filhas do coração, bem como a intuição diante da violência de gênero que, juntas, enfrentariam. Nesse sentido, observemos, a seguir, um trecho da narrativa:

O desamparo delas, a silenciosa lembrança da mãe morta, de quem elas não falavam nunca, tudo me fez enternecer por elas. As meninas, filhas dele, se tornaram tão minhas quanto as minhas. Mãe me tornei de todas. E assim seguia a vida cúmplice entre nós. [...] Uma confraria de mulheres [...] Não sei explicar, mas, em alguns momentos, eu chegava a pensar que estávamos nos fortalecendo para um dia enfrentarmos uma luta. Uma batalha nos esperava e, no centro do combate, o inimigo seria ele. (EVARISTO, 2016, p. 28).

No conto supracitado, os sinais da violência de gênero também são uma presença constante na vida das personagens femininas. Conforme a narradora relata, Seni, a filha mais velha de Shirley, que chegou na vida da protagonista com quase 9 anos de idade, era violentada sexualmente pelo próprio pai. Esse trágico evento retratado na narrativa representa a dura realidade vivenciada diariamente por muitas meninas e mulheres de nosso país. Dados do Fórum Nacional da Segurança Pública confirmam essa lamentável situação. Só em 2021, ocorreram 66.020 casos de estupro no Brasil, com um aumento de 4,9% em relação ao ano de 2020. Os dados revelam que a maior parte dessas vítimas (45.994) eram vulneráveis (o que inclui crianças menores de 14 anos). Do total de vítimas de estupro e estupro de vulnerável, 52,2% eram negras, 46,9% eram brancas e indígenas e amarelas somaram quase 1%. Além disso, a pesquisa também revelou que, ao contrário do previsto em nosso imaginário social, a violência sexual no Brasil, é praticada por parentes ou pessoas próximas das vítimas, fato que, muito contribui para a subnotificação dos casos.

Na narrativa, o enfrentamento à opressão vivida não apenas por Seni, mas por toda a confraria formada por mãe e filhas, nos coloca diante da necessária ampliação e fortalecimento de uma rede de solidariedade contra a opressão sexista que continua desumanizando meninas e

mulheres negras. A personagem Shirley, ao flagrar um desses abusos sofridos por Seni, por pouco não assassina o agressor e paga um preço por isso, sendo condenada a alguns anos de prisão. Uma atitude drástica que, de certo modo, reflete a fragilidade das leis e das políticas públicas de proteção à mulher.

Concluindo, é imprescindível ouvir quando bell hooks (2019, p. 20) conclama a todas(os) nós a produzir “escritos feministas que falem para qualquer um, pois, do contrário, a educação feminista para uma consciência crítica não poderá vingar.” Não se trata de construir uma rede de solidariedade apenas entre mulheres negras. Sem dúvida, essas mulheres precisam arquitetar redes de apoio, confiança e afetividade. Porém, todas(os) aquelas(es) que não compactuam com qualquer tipo de opressão e de dominação de um grupo/sujeito sobre o outro devem fazer parte dessa luta.

Considerações Finais

Como vimos, em um contexto tão opressivo para mulheres e meninas, principalmente para as que são negras, a literatura produzida a partir de uma vertente feminina negra vem se afirmando como espaço de memória e de resistência política, uma vez que tem em seu escopo “um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós” (LORDE, 2000, p. 54). Nos contos analisados, a representação das personagens femininas evidencia essa busca tanto para desconstruir as imagens negativas quanto para nomear e denunciar as opressões que continuam afetando a realidade das mulheres negras brasileiras. Nessa perspectiva, a disputa em torno da identidade feminina negra é movida por um desejo de vida, de liberdade e de superação das injustiças sociais.

Ao contestar a não representação materna da mulher negra na literatura canônica e trazer para a cena personagens complexas, assim como a denúncia da violência sexual sofrida por mulheres e meninas negras, a escrita evaristiana possibilita um diálogo frutífero com o pensamento feminista negro e com outras perspectivas feministas que têm reforçado a importância de revisitar nosso passado de dor, de violência e de opressão, compreendendo nossas memórias como um ponto de partida fundamental para a construção de um pensamento crítico comprometido com a transformação social.

Referências

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Org.). **Racismos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003, p. 49-58.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. In: **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira. n.1, ago. 2005, p. 52-57.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: **Scripta**, n. 25, v. 13, p. 17-31, jul. - dez. 2009.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA – FBSP. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública. Edição XVI**. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/analise-2022.pdf?v=5>. Acesso em: 03 out. 2022.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

VAZ, Livia Sant'Anna; RAMOS, Chiara. **A justiça é uma mulher negra**. Belo Horizonte: Casa do Direito, 2021.



SUL, DE VERONICA STIGGER: UM MOSAICO NADA PROSAICO

Liciane Guimarães CORRÊA (UERJ)¹

RESUMO: A escritora brasileira Veronica Stigger, em sua quinta obra, intitulada *Sul*, monta um mosaico caracterizado pelo hibridismo, que não se atém às caixinhas dos gêneros literários: é uma obra de ficção ou não ficção, que remonta à sua vida e eventos reais de sua terra natal? É uma coletânea, decerto, porém não dentro dos padrões mercadológicos, pois une num só conjunto conto, teatro e poesia. Um quebra-cabeça que encontra terreno fértil na estética contemporânea da literatura, marcada pela ideia de pós-autonomia. Neste trabalho, a proposta é mostrar que não apenas o todo, como também a parte faz parte da subversão: a construção de cada um dos textos da obra transborda os limites do gênero literário em que se insere e, ainda assim, ao mesmo tempo o leitor é capaz de identificá-lo. Com o apoio de referências como o *Indicionário do contemporâneo* e da noção de pós-autonomia teorizada por Josefina Ludmer, veremos como a premiada Stigger, apesar de cerceada por práticas comerciais, como textos de capa e códigos bibliográficos que catalogam o livro para o leitor, maneja bem a construção desse mosaico de textos que foge aos moldes canônicos, mostrando toda a sua capacidade de criação à luz de o que é ser contemporâneo na literatura brasileira.

Palavras-chaves: Contemporâneo, conto, distopia, teatro, poesia.

ABSTRACT: In *Sul*, her fifth work, Brazilian writer Veronica Stigger assembles a mosaic characterized by hybridity, which does not limit itself to the boxes of literary genres: is it a work of fiction or a non-fiction depicting her personal life experiences and real events from her homeland? The work is a collection that certainly goes beyond market standards by including short stories, theatre and poetry in one volume. A puzzle that finds fertile ground in literature's contemporary aesthetics, characterized by the post-autonomy movement. This study aims to show how both the whole and its individual parts contribute to subversion: each text within Stigger's collection pushes the boundaries of its specific literary genre while still allowing the reader to identify it. With references to the *Indicionário do contemporâneo* and the post-autonomy theory by Josefina Ludmer, we will examine how the award-winning Stigger, despite being

¹ Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bacharel em Comunicação Social/Produção Editorial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e graduanda em Letras/Literaturas de Língua Inglesa na Uerj. licianegcorrea@gmail.com.

bound by commercial practices, such as cover texts and bibliographic codes that catalog the book for the reader, expertly creates this mosaic of texts that deviates from canonical norms, demonstrating her creative capacity and what it means to be contemporary in Brazilian literature.

Keywords: Contemporary, short story, dystopia, theatre, poetry.

Prólogo

O que é arte contemporânea? Se estamos vivendo a pós-modernidade, o que caracteriza o contemporâneo (e não pós-modernismo) nas artes? Como essa estética comporta-se na literatura brasileira? Nossa proposta nesta comunicação é fazer uma breve análise da obra *Sul*, de Veronica Stigger, à luz de o que é ser contemporâneo na literatura.

Catálogo

O verbete “O contemporâneo” no *Indiccionario do contemporâneo* revela como traço uma narrativa que “rasura e subverte aquela ‘libido do pertencer’” (PEDROSA *et al.*, 2018, p.149). No entanto, é da natureza humana a necessidade de racionalizar e catalogar. Com a arte, não é diferente. Tanto que até mesmo os museus de arte contemporânea catalogam suas obras seguindo parâmetros históricos, arquivistas e documentais (RUFFEL, 2014).

Na chamada literatura contemporânea brasileira, Veronica Stigger é um dos nomes que se destacam. Vencedora dos prêmios Machado de Assis e São Paulo, dentre outros, publicou em 2016 o livro *Sul*, pela Editora 34. *Sul* é um mosaico de textos, não uma coletânea nos moldes tradicionais. Em geral, são publicadas coletâneas de contos, coletâneas de poemas – mas *Sul* nos traz um conto, uma peça teatral, um poema e um texto-surpresa. Se por um lado podemos dizer que o hibridismo, uma das marcas da estética contemporânea, é bem representado pela obra, por outro, devemos nos questionar por que os textos de capa ressaltam quais são os gêneros literários que a integram (“Três gêneros literários, três textos distintos” é a frase de abertura).

Pensando comercialmente uma obra, faz sentido que os textos de capa façam a indicação de gênero. E, como aponta Ítalo Moriconi:

Estamos vivendo um momento na literatura brasileira marcado pelo aparecimento de novas e novíssimas gerações, formadas por entusiasmados e prolíficos prosadores e poetas (...) bastante agressivos na luta pela ocupação de espaços de visibilidade e

vendagem, mas de uma agressividade que eu chamaria democrática e inclusiva e já não mais dogmática e excludente. (2006, p. 153).

Também tem relação com questões comerciais o fato de que todo livro tem uma ficha catalográfica – ou catalogação-na-fonte – que permite sua identificação bibliográfica e, assim, colocação nas livrarias. É como se fosse uma certidão de nascimento do livro, da qual constam título, autor e tradutor, editora, ano de publicação, dentre outras informações. Também é obrigatório o número CDD (Classificação Decimal de Dewey), que indica a classe e a subclasse segundo o assunto (ARAÚJO, 2006).

Sul é indicado como “ficção brasileira”, o que é uma obviedade pensando-se nos textos de capa, porém isso é questionável quando olhamos para a foto que estampa a capa: a autora durante sua infância. Fica no ar quanto do poema “O coração dos homens” é fato, e esse jogo de autobiografia misturando-se a fatos fictícios é uma característica marcante das obras recentes vendidas como ficção (MORICONI, 2006). O CDD² da obra é B869-3, que indica “Romance; ficção e contos brasileiros”. Os CDDs de poesia (869-1) e de teatro (869-2) são ignorados – até porque a cada obra cabe apenas um CDD. À primeira vista, mais apropriado teria sido usar, então, a classificação 869-8, que corresponde a coletânea/miscelânea. O fato de assim não ter sido feito já nos aponta alguma intenção. Por mais que fosse vontade da autora fugir da “caixinha”, ela acaba, de algum modo, limitada a questões burocráticas do processo editorial.

Se é fato que a arte virou mercadoria, e o suporte livro permite que a literatura ganhe o mercado (*Ibid*), Stigger conseguiu, com *Sul*, reavivar a ideia de aura cunhada por Walter Benjamin. O crítico considera que as obras de arte têm uma aura, ou seja, elas têm algo que permite que quem as experimente seja colocado em um estado de contemplação. Esse conceito está relacionado com a unicidade da obra, que é única em seu tempo e espaço. A partir da produção em massa, a gente deixa de prestar atenção à arte como deveria e passa a se contentar com a reprodução da arte, no que talvez se torne até uma banalização (BENJAMIN, 1987).

Sul já havia sido lançado na Argentina em 2013, mas o texto de quarta capa da edição brasileira menciona a inclusão de um texto oculto, inédito. No entanto, essa não é a única surpresa: as páginas finais não foram refiladas, e por isso cabe ao primeiro leitor de cada exemplar recortar página a página e revelar o conteúdo. Embora o livro tenha sido produzido em

² Os códigos estão disponíveis no site da Biblioteca Nacional: <http://www.isbn.bn.br/website/tabela-de-assuntos>. Acesso em 21 nov. 2019.

escala³, o recortar as páginas do livro pode ser considerado um ritual, que é privilégio de apenas um leitor por exemplar. Após o recorte, cada obra também se torna única. Quando um objeto artístico perde a sua aura, ele passa por um processo de decadência da experiência; banal não é uma palavra que possamos usar para descrever a experiência do primeiro leitor de cada *Sul*.

“Ficção científica é que nem pornô: quem vê sabe o que é”

A frase, dita por alguém em algum evento de ficção científica, já se tornou brincadeira entre os fãs do gênero. Mas, afinal, o que define uma obra como ficção científica? De acordo com a *Encyclopedia of Science Fiction*:

O método científico tem como premissa que uma teoria bem-construída seja capaz não apenas de esclarecer fenômenos conhecidos, mas também de prever fenômenos novos e ainda não descobertos. A ficção científica tenta fazer algo parecido – e colocar em palavras, em formato de história, os resultados disso não somente quando se tratam de máquinas, mas também da sociedade. (CAMPBELL *in* CLUTE E NICHOLLS, 1995, p. 311).⁴

Embora leigos imaginem que ficção científica tenha a ver exclusivamente com alienígenas e naves especiais, a autora canadense Margaret Atwood lista cinco pontos característicos de uma obra do gênero: explorar em riqueza de detalhes novas tecnologias; a natureza e os limites do significado de ser humano; a relação entre humanidade e o universo, em geral associada à religião e aos mitos; mudanças na organização social; e os domínios da imaginação, chegando aonde ninguém nunca chegou (ATWOOD, 2004). Nem todos são requisito, a depender do subgênero: fantasia científica, *space opera*, *cyberpunk* e distopia, entre outros.

Sul abre com o conto “2035”, que, segundo a quarta capa do livro, tem como cenário um futuro distópico. “Constância estava dormindo quando os oficiais chegaram ao prédio” é a frase de abertura (STIGGER, p. 13). Assim, o número-título poderia ser o número do prédio da protagonista, se não fosse pela indicação do texto de capa, que nos leva a imaginar que é o ano em que se passa a história. Embora as armas dos oficiais do governo sejam facões e pés de cabra, e o meio de transporte seja um riquixá, o leitor é conduzido imediatamente a um momento no futuro.

³ Nenhum site nem resenha indicam a tiragem da edição; no entanto, o colofão indica a gráfica, que só imprime em *offset* – produção esta que exige tiragem mínima de mil exemplares.

⁴ Tradução nossa.

A menina é levada de casa, por oficiais, no dia em que completa dez anos, a fim de fazer parte das comemorações. Os pais, a contragosto, não têm opção senão deixar que a levem. Constância, que nunca havia saído de casa, é conduzida ao riquixá e obrigada a açoitá-lo o civil que a leva. No caminho, cada vez mais admirada com o mundo à volta e ansiosa para chegar ao local da cerimônia, ela começa a chicotear mais e mais o civil, desejando apressá-lo. É recebida em um edifício envidraçado e tratada com pompas e cerimônias em uma sala branca, por mulheres em aventais brancos. Vestida com uma túnica branca, é conduzida ao parque, onde é rodeada por outras crianças, também em túnicas brancas, e em seguida tem suas extremidades amarradas, por homens de calças e camisa brancas, às selas de quatro cavalos, que correm para lados distintos.

O subgênero distopia, que tem *Admirável mundo novo* (1932), *1984* (1949), *Fahrenheit 451* (1953) e *O conto da aia* (1985) como as obras mais conhecidas pelo público leitor, foi assim nomeado apenas em 1952, por Max Patrick. As obras são como um manifesto que nos apresenta uma sociedade hipotética pior que a nossa. Escrito em três parágrafos que vão da página 13 à página 27 da edição impressa e representam três momentos da vida da protagonista – a despedida da família, o caminho até o local da cerimônia e o ritual –, “2035” tem vários traços comuns ao subgênero⁵: o estado totalitário, a rejeição à tecnologia, a naturalização da violência e a retomada de ritos antigos. A civilização asteca, por exemplo, conhecida pelos incontáveis sacrifícios religiosos, costumava usar crianças como oferendas (DE LA CRUZ, 2008).

A transgressão criada por Stigger com o jogo ficção/realidade, que é marca não só do contemporâneo, mas também das distopias, é, neste conto, muito sutil. Um leitor desatento não fará a conexão entre o título do conto e o bicentenário da Guerra dos Farrapos, assim como entre as cores dos fogos de artifício (verde, vermelho e amarelo) com a bandeira do Rio Grande do Sul, estado-natal da autora.

Encenando

O romance e a peça teatral apresentam muitas semelhanças, a principal delas o fato de que ambas as narrativas contam histórias, mas há algo indiscutível que os diferencia: “teatro é

⁵ Após a leitura de trechos do conto, durante a apresentação em aula de Teoria da Literatura IV em novembro de 2019, na Uerj, uma aluna virou-se para outra e comentou “Parece uma distopia”, reforçando a veracidade da frase que é título desta seção.

ação e romance, narração” (PRADO, 2018, p. 84). Quando lemos Shakespeare, Brecht, Suassuna, pouco nos é informado a respeito da posição do personagem, raramente há adjetivos que descrevem o estado de espírito dos integrantes; as rubricas costumam indicar quem entra e quem sai de cena, apenas.

Em “Mancha”, a peça teatral de *Sul*, Carol 1 e Carol 2 encenam um diálogo de desencontros que beira o cômico e o *nonsense*, cujo tema central é uma mancha de sangue no chão do apartamento de Carol 1. Na literatura pós-autônoma, a fronteira entre realidade e ficção se confunde (LUDMER, 2007). Será que algum dos assuntos narrados ali é verossímil?

Toda a primeira página do capítulo é uma rubrica que descreve com riqueza de detalhes o cenário, a personagem Carol 1 e suas ações em um primeiro momento, até a chegada de Carol 2. Parece que estamos lendo a escaleta da peça. Quando lemos que Carol 1 está “demonstrando certa indignação” ou “pensativa”, pensamos na peça como uma prosa encenando uma peça teatral, já que

no teatro torna-se necessário não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem. (PRADO, 2018, p. 88).

Quando Carol 2 entra no apartamento, questiona do sangue para a xará, que a princípio está preocupada exclusivamente com sua maquiagem. Vestidas de branco, as duas enveredam por uma conversa que fala de um “ele” misterioso – e nos perguntamos, leitores, se o sangue é dessa pessoa –, passando por um furúnculo na nádega, uma ferida causada por um tombo, um relato de uma mulher que desliga os aparelhos do marido e uma cirurgia de mudança de sexo. Cada assunto abordado cria no leitor uma expectativa de que logo a seguir será revelada a origem de todo aquele sangue inexplicado.

Stigger subverte o gênero ao dar mais relevância à mediação do narrador do que aos diálogos durante vários momentos da peça. Os personagens, que numa peça padrão tendem a constituir “praticamente a totalidade da obra” (*Ibid*, p.84), têm o mesmo nome, apontando mais para a relação e os acontecimentos do que para a singularidade das personagens.

Essa subversão, na verdade, não é uma novidade do contemporâneo. No final do século XIX, o *théâtre dans une fauteil* (teatro na poltrona) e o *closet drama* (drama no armário) tornaram-se manifestações frequentes, cuja proposta era mais voltada ao suporte livro do que

aos palcos, como uma rejeição à encenação e à presença do ator (CORRÊA, 2015). *Fausto*, de Goethe (1983), que é um exemplo de *closet drama*, traz logo no início, por exemplo, “em um quarto gótico, estreito e abobadado, está sentado, intranquilo, em um alto mocho junto a sua escrivaninha” (p. 29). No entanto, podemos virar páginas e páginas de *Fausto* sem a presença de nenhuma retranca, o que mostra que Stigger, em “Mancha”, extrapolou a extrapolação modernista.

A subjetividade do gênero

“O coração dos homens”, terceiro texto de *Sul*, combina as quebras características do poema com uma narrativa que lembra um diário pessoal, em um relato que pode ser interpretado com um quê de autobiográfico, especialmente pelo fato de termos na capa a foto da autora durante sua infância e o texto tratar da passagem de uma menina da infância para a puberdade. A leitura do texto-surpresa “A verdade sobre o coração dos homens”, logo depois, reforça ainda mais a dúvida do leitor. No entanto, a verdade é que na literatura pós-autônoma pouco importa se os fatos narrados são realidade ou ficção (LUDMER, 2007).

Uma peça na escola é o cenário inicial em que se encontra o eu-lírico, que interpreta o espelho em uma montagem da Branca de Neve. Ela narra como foi sua primeira menstruação, depois a segunda, faz uma digressão sobre sua família, retorna à escola, e assim continua. Entre narrativas sobre os períodos menstruais e inflexões estilísticas, os conflitos da menina (cujo nome não sabemos), que são exacerbados – poças de sangue menstrual se formam em sua sapatilha branca de plástico ou sujam as “malditas meias brancas” (STIGGER, 2016, p. 75) –, mas não deixam se ter alguma verossimilhança, convidam o leitor a uma reflexão.

Baudelaire foi quem deu início à poesia que fala de coisas comuns, não das grandiosas e inalcançáveis, e o eu-lírico de “O coração dos homens”, assim como o *flâneur* de Baudelaire, “busca o seu asilo na multidão” (BENJAMIN, 1985, p. 39) ao fazer parte da peça junto a 34 colegas de turma, mesmo sabendo da vergonha que seria, porque todos falavam mal em inglês; ao participar do grupo dos alemães na festa na escola, mesmo querendo ficar no lado dos italianos.

Também foi com Baudelaire que surgiu o poema em prosa. Essa “manifestação da tensão entre prosa e poesia” (GARRAMUÑO, 2014, p. 55), a falta de métrica, rimas, sonoridade e outros recursos do poema clássico mostram que a obra de Stigger é um exemplo perfeito da sátira que

Umberto Eco (1989) faz quando diz que “poesia é aquilo que muda de linha antes que a página tenha terminado e prosa é aquilo que continua enquanto é possível aproveitar um pedaço de papel” (p. 233). Se o texto fosse formatado em parágrafos em vez de versos, com as mesmas frases, seguindo a mesma pontuação, teríamos um texto em prosa que poderia ser catalogado como conto e não nos causaria nenhum estranhamento – afinal, o texto tem mais da objetividade da prosa do que da subjetividade do poema.

Concluindo o mosaico

Embora os quatro textos que compõem *Sul* não estabeleçam, em uma primeira olhada superficial, nenhuma ligação, devido ao fato de serem de três gêneros e de não haver nem personagens nem cenários em comum (exceto pelos poemas), uma leitura atenta nos faz enxergar os pontos em comum das histórias: o branco da pureza e o vermelho do sangue, este sempre ligado à figura feminina, e a naturalização da violência, seja física ou emocional. Uma das interpretações do título pode ser uma referência ao hemisfério sul do corpo da mulher e à menstruação – embora dois dos textos não falem desse ciclo. Assim, a fragmentação da obra, representada figurativamente por corpos que se desmancham em poças de sangue, acaba por encontrar unidade na montagem desse quebra-cabeça singular.

Referências

ARAÚJO, E. *A construção do livro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ATWOOD, M. “The Handmaid’s Tale and Oryx and Crake in Context”. In *PMLA*, vol. 119, n. 3, pp. 531-517, maio de 2004.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1987. pp. 165-19.

_____. “Paris, capital do século XIX”. In KOTHE, F (org.). *Textos de Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

CORRÊA, FRVLP. *O teatro da escrita em Fernando Pessoa*. São Paulo: FFLCH-USP, 2015. 180 pp. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa).

“Definitions of SF”. In CLUTE, J e NICHOLLS, P. *Encyclopedia of Science Fiction*. Nova York: St. Martin’s Griffin, 1995.

DE LA CRUZ *et al.* "Sex Identification of Children Sacrificed to the Ancient Aztec Rain Gods in Tlatelolco". In *Current Anthropology*, vol. 9, n. 3, junho de 2008. Disponível em: https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/587642?fbclid=IwARONtyx4ST-jG-qAmirFQ5I0IOFZjs20_331Y7LinnfXqJwQgCW3no8Ay-w&. Acessado em 18 de novembro de 2019.

ECO, U. "O signo da poesia e o signo da prosa". In *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOETHE, JW. *Fausto/Werther*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LUDMER, J. "Literaturas postautónomas". In *em Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acessado em 18 novembro de 2019.

MORICONI, I. "Circuitos contemporâneos do literário". In *Gragoatá* (UFF), n. 20, p. 147-163, 2006.

PEDROSA, C *et al.* (org). "O contemporâneo". In *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018. pp. 123-163.

PRADO, DA. "A personagem no teatro". In *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018. pp. 81-101.

RUFFEL, L. "Zum, zum, zum: estudo sobre o nome contemporâneo". In *Revista Celeuma*, n. 4, maio de 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/87724>. Acessado em 30 de outubro de 2019.

STIGGER, V. *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2016.



UMA VOZ COLONIAL NA ESCRITA DE ISABEL ALLENDE

Maria do Socorro de A. ABREU (UESPI)¹

Algemira de Macedo MENDES (UESPI)²

RESUMO: Ao longo da história, muitas vezes reverberaram na tentativa de mascarar a desigualdade existente entre homem e mulher, por essa razão a escrita feminina, bem como sua voz e seu olhar, pouco o quase nada foram considerados nesse processo. Assim é que em um mundo onde a prevalência é predominantemente masculina, torna-se necessário a singularidade desse olhar e a sonoridade dessa voz. Aqui se objetiva identificar na escrita da escritora latino-americana, Isabel Allende, precisamente no romance *Inés da minha alma*, as características da voz feminina, bem como o tom da decolonialidade. Destaca-se nesse romance a voz feminina da personagem principal, Inés Suárez, uma mulher muito além do seu tempo, que na luta pelos seus direitos e/ou desejos, subverte as regras de uma sociedade arcaica e puritana. Essa voz encontra eco no feminismo decolonial que contrapõe o discurso do homem branco europeu, um discurso impregnado de racismo e patriarcado que desconsidera a cultura, as reivindicações e as necessidades dos habitantes originais dos lugares colonizados. A pesquisa aqui realizada é de natureza bibliográfica com abordagem qualitativa por meio de procedimento de pesquisas realizadas através de artigos e dos seguintes autores que tratam da abordagem feminina: Alves e Pitanguy (1991), Branco (1991) fazendo um diálogo com a decolonialidade na visão de Vèrges (2020), Hooks (2018) e Mignolo (2007), além de outros teóricos que se julgam importantes para o que aqui se propõe.

Palavras-chaves: Isabel Allende. Feminismo. Decolonialidade.

¹ Graduada em Letras Espanhol pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Especialista em Linguística Espanhola pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras / PPGL da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Projeto: O entrelugar e a decolonialidade no olhar e na voz de Inés Suárez, personagem de Isabel Allende. E-mail: mdoosdearaujoabreu@aluno.uespi.br.

² Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT (2005). Realizou estágio de Pós-Doutorado, (CAPES) na Universidade de Lisboa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Professora Associada IV – da Universidade Estadual do Piauí – Professora Emérita da Universidade Estadual do Maranhão. Atua no PPGL das duas IES. Coordena o Núcleo de Estudos Literários Piauienses – NELIPI, NELG e Membro do Comitê Institucional de Pesquisa da UESPI, Conselho Editorial das revistas Pesquisa em Foco (UEMA) e Letras em Revista/UESPI, Membro do conselho editorial da EDUESPI. Membro do CLEPUL – Universidade de Lisboa. E-mail: algemiramacedo@cchl.uespi.br.

ABSTRACT: Throughout history, many voices have reverberated in an attempt to mask the existing inequality between men and women, for this reason, female writing, as well as their voice and gaze, were considered little or nothing in this process. Thus, in a world where prevalence is predominantly male, the uniqueness of this gaze and the sound of this voice become necessary. The objective here is to identify in the writing of the Latin American writer, Isabel Allende, precisely in the novel *Inés of my soul*, the characteristics of the female voice, as well as the tone of decoloniality. The female voice of the main character, Inés Suárez, stands out in this novel, a woman far beyond her time, who in the fight for her rights and/or desires, subverts the rules of an archaic and puritanical society. This voice is echoed in decolonial feminism that opposes the discourse of the European white man, a discourse steeped in racism and patriarchy that disregards the culture, claims and needs of the original inhabitants of colonized places. The research carried out here is of a bibliographical nature with a qualitative approach through research procedures carried out through articles and the following authors who deal with the feminine approach: Alves and Pitanguy (1991), Branco (1991) making a dialogue with decoloniality in the vision de Vêrges (2020), Hooks (2018) and Mignolo (2007), in addition to other theorists who are considered important for what is proposed here.

Keywords: Isabel Allende. Feminism. Decoloniality.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O enredo que se descortina no romance *Inês da minha alma*, narrado em primeira pessoa na voz da personagem principal, Inés Suárez, traz como pano de fundo a histórica colonização americana e, neste feito, põe-se em relevo a vida e os amores desta mulher singular que, despida de amarras e ditames sociais, opta por um estilo que às mulheres do século XVI era vedada.

Nesta obra, Allende apresenta ao leitor uma jovem e humilde costureira espanhola de Placencia que embarca para o Novo Mundo em busca do marido, Juan Malaga. Este, motivado por sonhos de riqueza e glória deixa-se arrastar para o outro lado do Atlântico.

Porém, na verdade, Inés utilizou-se desse ardil porque deseja livrar-se daquela condição de mulher com situação civil indefinida, pois de acordo com os costumes da época as “viúvas das índias” deviam vestir-se de luto, com um véu a tapar-lhes o rosto, renunciar à vida social e submeter-se à vigilância da família, do confessor e das autoridades (ALLENDE, 2006, p. 15).

Na América, Inês, apesar da busca, não encontra seu marido, mas vê-se as voltas de um grande e novo amor com Pedro de Valdivia, mestre de campo de Francisco Pizarro. E é com este homem que a humilde Inés enfrenta, destemida, os riscos e as incertezas da conquista e da fundação do reino do Chile.

Decorrido o tempo e já em Santiago do Chile e na meia idade e ainda com amor a exceder em seu coração, Valdivia, para evitar a prisão de ambos, separa-se de Inês, pois não eram legalmente casados.

Quanto a Inés, casa-se com Rodrigo de Quiroga e passa a cuidar de Isabel, filha do atual marido. Nesta narrativa, Inés associa uma emoção a cada um dos seus três grandes amores: relaciona o desejo a Ruan de Malaga, à paixão a Pedro de Valdivia e o amor a Rodrigo de Quiroga.

Cabe ressaltar que este romance histórico que evidencia a conquista da América deixa antever dita História a partir da visão de uma mulher, Inés Suárez, além da participação dela na construção deste período histórico, rompendo assim com os elementos masculinos e determinantes da sociedade vigente.

1 O FEMINISMO NA HISTÓRIA

Nos mais variados discursos que impregnam a sociedade muitas vezes se levantam para legitimar a desigualdade que há, e para muitos até mesmo natural, entre homens e mulheres.

Fazer um resgate da luta que acompanha as mulheres ao longo da história, requer, antes de mais nada sensibilidade e um olhar arguto, pois deve-se considerar que dita história tem o tom masculino vigente e esse é o discurso que se sobrepôs ao feminino, seja de forma explícita ou velada.

Impossível conciliar feminismo e unanimidade, a esse respeito Garcia (2011, p. 120), esclarece que

o feminismo ao longo de sua história foi alvo de campanhas que fizeram com que a população de modo geral acreditasse que o feminismo era um inimigo a combater e não que segundo a época e a realidade de cada país existiram e coexistiram muitos tipos de feminismo com um nexos comum: lutar pelo reconhecimento de direitos e oportunidades para as mulheres e, com isso, pela igualdade de todos os seres humanos.

A presença da mulher nas suas mais diversas manifestações sociais é conquista recente, o que não significa dizer que não tenha existido anteriormente, o que se põe de manifesto é que a força e a voz de muitas mulheres se tornaram invisíveis, foram depreciadas e não receberam o registro e a importância merecidos.

Alves e Pitanguy (1991) evidenciam que a existência feminina, não sem razão, é marcada pela sujeição e controle masculinos. Esse controle acontece desde a realização de tarefas domésticas até a conveniência da remuneração inferior quando equiparada ao do sexo oposto. Passa ainda pelo viés do comando moral, pois quando se põe em relevo o mesmo crime a punição é diferenciada considerando-se o binômio homem/mulher.

Precisar o nascimento do Movimento Feminista é um feito quase que impossível, mas valendo-nos de Alves e Pitanguy (1991), é possível dizer que no século XVII, na grande América, destaca-se uma voz feminina de insubordinação, trata-se de Anne Hutchinson (1563-1645), uma religiosa que dizia terem sido “homem e mulher criados igualmente por Deus”. Essa fala lhe rendeu a expulsão da comunidade onde vivia, mas não calou seu discurso nem ao de seus simpatizantes.

Apesar do surgimento das Revoluções no século XVIII e suas ideias de liberdade, tal liberdade não alcança o gênero feminino. E com o surgimento do capitalismo a mulher passa a enfrentar modificações no seu mundo de trabalho, seja através do local, deixar a casa para enfrentar as fábricas, ou da jornada de trabalho que ultrapassavam as 12 horas diárias e ainda assim o salário não era uniforme entre homem e mulher.

Ainda considerando a luta feminina, merece destaque também a das sufragistas nos Estados Unidos e Inglaterra que exigiam o direito ao voto. Luta que durou 72 anos e de acordo com Alves e Pitanguy (1991, p. 48), se tal movimento não se confunde com o feminismo, serve para denunciar a exclusão da mulher na participação da vida pública.

Com o livro de Simone de Beauvoir, *O segundo sexo* (1949), passa-se a denunciar as raízes culturais da desigualdade sexual, e não natural como se queria anteriormente. Essa denúncia fundamenta e alicerça a reflexão feminista.

Além de Beauvoir, merece destaque também, Kate Millet e seu livro *Política sexual* (1970). Aqui procede-se a uma análise histórica das relações entre os sexos e conclui-se que o sistema patriarcal é de dominação universal.

Já Juliet Mitchell no livro *A condição da mulher* (1974) busca formular uma teoria que possa trazer luz aos aspectos gerais da discriminação de sexo quanto a sua especificidade nas diferentes classes sociais.

No Brasil, a socióloga Heleith Saffiote se destaca em um trabalho pioneiro, trata-se do livro *A mulher na sociedade de classes* (1976). A autora aborda a condição da mulher no sistema capitalista e afirma não ser esta condição proveniente das relações econômicas, pois é visível em outras estruturas sociais.

As situações descritas acima, apesar de tidas por muitos como sendo isoladas, são precursoras do movimento feminista. Porém tal movimento ganha ênfase e destaque a partir da década de sessenta ao se compreender que a política, o sistema jurídico, a religião, a vida

intelectual e artística, são construções culturais. Essa nova abordagem lança por terra a crença na desigualdade natural entre os sexos e passa a entender-se que a diferença de papéis apenas mascara e legitima a posição masculina de mando.

Beauvoir mais uma vez inova ao afirmar que “Não se nasce mulher”, antes tornar-se através de processos de socialização e naturalização.

Na sociedade contemporânea o movimento feminista atua sob vários eixos, mas pode-se resumir sua atuação em quatro grandes frentes, quais sejam: sexualidade e violência, saúde, ideologia e formação profissional e mercado de trabalho.

Muitos teóricos buscam fundamentar-se em dados biológicos e apelam para a cultura na tentativa de promover uma valorização da função reprodutora feminina e fazem isso com tanta maestria que dita função passa a se confundir com a própria essência feminina, isso se dá porque conter sua sexualidade ainda é o caminho mais curto para inibir seu potencial.

No aspecto da saúde, Alves e Pitanguy (1991, pp. 61 e 62), afirmam que o movimento feminista propõe à mulher uma reapropriação do conhecimento do corpo, tendo em vista que tal conhecimento a coloca como sujeito de sua própria sexualidade.

No que diz respeito ao tema ideologia, as autoras (1991, pp. 62 e 63) são de opinião de que

circunscrevendo a sexualidade feminina e terminando uma posição inferiorizada para a mulher, existe todo um conjunto ideias, de imagens, de crenças, que legitima, perpetua e reproduz a hierarquização de papéis sexuais. Máscara, dessa forma, o seu conteúdo cultural em nome de aspectos naturais que se fundamentam na biologia.

A essa demarcação de funções segue-se a desvalorização da atividade e, conseqüentemente, a diferenciação de níveis laborais entre o binômio homem/mulher.

A prática de interditar o exercício da sexualidade feminina restringe as potencialidades do desenvolvimento da mulher e a coloca em posição desigual frente ao homem.

A esse respeito Alves e Pitanguy (1991, pp. 63 e 64) informam que essa ideologia é transmitida desde muito cedo pela família, escola, meios de comunicação, religião, literatura e outros agentes socializadores. Para testificar suas falas chamam a atenção para o fato de como são retratadas as personagens nas histórias infantis, tendo em vista que elas reproduzem papéis diferenciados, pois “enquanto a mulher é passiva, espera que o homem, ativo, a “salve”; é passivamente dada em casamento como prêmio, sem que se cogite de sua vontade”.

Como em todo momento de transição e transformação, e considerando-se a instabilidade dos papéis sociais-sexuais, é certo que as mulheres se veem assoberbadas pelo duplo papel que passam a cumprir, assumindo com o homem o sustento da família, mas não partilhando com ele os encargos domésticos. Cabe ressaltar também a dupla jornada de trabalho, que obriga a mulher a acumular os encargos profissionais e os de dona de casa.

No Brasil, o movimento feminista ganha força e voz a partir de 1932, momento em que a mulher alcançou o direito ao voto. Esteve em alta ou baixa a depender do momento e fatores históricos pelos quais passou o país.

Para Alves e Pitanguy (1991, p. 74), não é de todo certo dizer que o movimento feminista está consolidado, muito se fez, direitos foram adquiridos e conquistas são perceptíveis no que diz respeito a mulher quando se compara o antes e o agora, porém, “o feminismo se constrói, portanto, a partir das resistências, derrotas e conquistas que compõe a História das Mulheres e se coloca como um movimento vivo, cujas lutas e estratégias estão em permanente processo de re-criação”.

2 DECOLONIALIDADE E FEMINISMO

A colonialidade está associada a chegada do Europeu como colonizador nas Américas. Sua chegada implica, além da posse das terras do colonizado, o domínio de sua dignidade, seus hábitos, seus costumes, sua cultura, sua religião impondo um processo de dominação a partir de um regime de trabalho forçado e o desenraizamento cultural dos povos oprimidos e estigmatizados, descriminalizando-os não só no que diz respeito ao gênero, mas também quanto a raça.

Quanto ao feminismo decolonial, surge a partir da união de militantes feministas que buscavam entender o processo de dominação e resistência das mulheres que se sentiam invisibilizadas nos mais diversos discursos. Nesses discursos busca-se dar voz aos “invisibilizados” para que estes possam ser protagonistas de suas próprias histórias, e nada mais justo, tendo em vista que essas histórias relatam suas vivências. Desta forma, compreender o feminismo decolonial é um meio para promover um debate crítico que busca romper com qualquer noção de exploração, negação, inferiorização e estigmatização rumo a decolonização.

A colonialidade, não sem razão, perpassa por questões de economia, sociologia, governo, além do mundo espiritual e do conhecimento. É um discurso impregnado de racismo, capitalismo, heterossexualidade e patriarcado, ou seja, uma fala engessada tida como “correta” que pretende a organização da vida em sociedade, mas para isso considera apenas os preceitos do homem europeu, como bem aclara Vèrges (2020, p. 31): “o mundo europeu nunca conseguiu ser hegemônico, mas ele se apropriou, sem hesitar e sem se envergonhar, de saberes, estéticas, técnicas e filosofias de povos que ele subjuguava e cuja civilização ele negava”

Lugones (2019, p. 373), chama a atenção para a existência de uma dicotomia hierarquia entre humano e não humano que surgiu a partir da colonização das Américas e do Caribe, impondo aos colonizados o pensamento de que apenas o homem branco, moderno, europeu e burguês era tido como humano, um ser pensante, cognoscente, cristão e racional e a mulher branca o símbolo da pureza, domesticidade e passividade, enquanto que os povos classificados como não-humano eram vistos como bestas, animais, selvagens, além de relacionar a mulher ao próprio diabo.

Acerca dessa discussão, Hooks (2018, p. 40) afirma que

o povo branco estabeleceu uma hierarquia social baseada na raça e no sexo que classificava os homens brancos em primeiro, as mulheres brancas em segundo, algumas vezes iguais aos homens negros, que eram classificados em terceiro e as mulheres negras em último.

Já para Vèrges (2020, p. 46), a Europa, tida como o centro do mundo, progredia em avanços tecnológicos, saberes, linguagens e memoriais, porém no que diz respeito ao humano fazia uma dicotomia radical dividindo-o em lados opostos: civilizados e bárbaros, mulheres e homens, brancos e negros, levando e rotulando a concepção binária de gênero para além daquele momento.

A dicotomia e a categorização organizam o mundo moderno em raça, classe, gênero e sexualidade elementos necessários para o pensamento capitalista e colonial envolto nas relações de hierarquia e poder. A imposição das hierarquias dicotômicas deixa antever que os burgueses brancos europeus eram civilizados, diferentemente dos povos colonizados tidos como promíscuos e grotescos sexualmente.

Assim determinado, fica a deixa de civilizar o bestial. A esse respeito, Lugones (2019), afirma que se justifica um processo civilizatório dos povos colonizados, pois para o europeu eles

eram primitivos e precisavam ser transformados e para isso utilizou-se do cristianismo como ferramenta para dominar e controlar as massas, além de normatizar qual comportamento era adequado para o homem ser considerado um ser humano por excelência e qual conduta normativa a mulher precisava seguir. Essa tensão entre hipersexualidade (homens) e passividade sexual (mulher) foi um dos maiores meios de dominação da subjetividade do colonizado. Ainda nessa discussão Vèrges (2020, p. 47) é de opinião de que

essa narrativa em que a intervenção dos brancos muda o destino dos/as escravos/as negros/as, em que os/as negros/as, para merecer a liberdade, deviam apresentar qualidades como bondade, sacrifício e submissão, foi hegemônica.

A missão civilizatória era um ardil usado pelo Europeu para que pudesse explorar, violentar e escravizar os povos indígenas, africanos e das américas. O Processo de colonização foi opressivo, pois o colonizador estava interessado em manter sua soberania e para isso, impôs uma nova língua, vestimentas, cultura e religiosidade. Enquanto que o povo colonizado, oprimido e alienado viu suas histórias e memórias serem execradas, desencadeando assim uma superioridade branca, em detrimento da inferioridade e negra e indígena. Conforme Vèrges (2020, p. 31), “Nosso combate se posiciona claramente contra a política do roubo justificado, legitimado e praticado sob os auspícios ainda vivos de uma missão civilizatória”.

Ainda no que diz respeito a esse debate, Hooks (2018, p. 87) pondera que

ninguém falou sobre a África como o berço da civilização, sobre os africanos e os asiáticos que chegaram à América antes de Colombo. Ninguém mencionou os assassinatos em massa dos nativos americanos como genocídio, ou a violação das nativas americanas e das mulheres africanas como terrorismo. Ninguém discutiu a escravatura como a fundação para o crescimento do capitalismo. Ninguém descreveu a educação forçada das esposas brancas para aumentar a opressão sexista da população branca.

Em nome de um processo civilizatório o europeu desumanizou, apagou memórias, saberes e práticas dos colonizados. Foi cruel, arrogante e visava com isso apenas controlar os colonizados inferiorizando-os e tornando-os menos que seres humanos com pouco espaço para preservar sentidos de si e de identidade na comunidade e no mundo.

Lugones (2019) é de opinião de que a desumanização da colonialidade do ser mostra que a história das mulheres colonizadas não é apenas uma desqualificação racial, mas também uma determinação sexual, pois as mulheres colonizadas são reinventadas de acordo com normas,

regras, padrões determinados pela Europa e assim, essas mulheres sofrem subjugação dos colonizadores e dos colonizados.

Na visão de Lugones (2019) o colonizado deve tomar por si mesmo as rédeas de sua existência e essas práticas de resistência devem ser cotidianas tendo em vista que é preciso resistir as violências diretas (policial e militarizada) e estruturais (falta de oportunidades, políticas públicas e serviços básicos, que as tornam mais vulneráveis à violência de gênero tanto no espaço dos lares como nas ruas.

Além disso, a autora é de opinião de que o feminismo não nos dá apenas uma análise sobre a opressão das mulheres, mas vai além da opressão, fornecendo materiais que permitam que as mulheres entendam sua situação sem sucumbir a ela. Desta forma, para a escritora a análise dessa opressão racializada, capitalista e de gênero é tida como “colonialidade dos gêneros” e a possibilidade de superar a colonialidade dos gêneros é o “feminismo decolonial”.

A esse respeito, Vèrges (2020, p. 42) aclara que “foi no Sul global que ele se desenvolveu, reativando a memória das lutas feministas precedentes, nunca perdidas porque nunca foram abandonadas, apesar dos terríveis ataques sofridos”. O feminismo decolonial é a despatriarcalização das lutas revolucionárias. Em outras palavras, os feminismos de política decolonial contribuem para a luta travada durante séculos por parte da humanidade para afirmar seu direito à existência. Não se trata, portanto, de uma nova onda do feminismo, e sim da continuação das lutas de emancipação das mulheres do Sul global.

Mignolo (2007, p. 138), corroborando com esse raciocínio, amplia ainda mais essa visão:

La expresión hiperbólica de la colonialidad incluye el genocidio, el cual representa el paroxismo mismo del *ego conquiro/cogito* – un mundo en el que éste existe solo. La guerra, sin embargo, no trata sólo de matar y esclavizar al enemigo. Esta incluye un trato particular de la sexualidad femenina: la violación. La colonialidad es un orden de cosas que coloca a la gente de color bajo la observación asesina y violadora de un ego vigilante. El objeto privilegiado de la violación es la mujer. Pero los hombres de color también son vistos con estos lentes. Ellos son feminizados y se convierten para el *ego conquiro* en sujetos fundamentalmente penetrables³.

³ A expressão hiperbólica da colonialidade inclui o genocídio, o qual representa o paroxismo mesmo do eu conquisto / penso – um mundo no qual este existe só. A guerra, no entanto, não trata só de matar e escravizar o inimigo. Esta inclui um trato particular da sexualidade feminina: a violação. A colonialidade é uma ordem de coisas que coloca as pessoas de cor debaixo da observação assassina e violadora de um ego vigilante. O objeto privilegiado da violação é a mulher. Mas os homens de cor também são vistos com estas lentes. Eles são feminizados e se convertem para o eu conquisto em objetos fundamentalmente penetráveis.

Note-se que o processo de colonização, na percepção de Mignolo, tem seu auge e fundamenta-se em questões que ultrapassam o viés da guerra, isto é, o matar e o escravizar, antes centra-se na opressão, subjugação e domínio do outro, além da violação.

Essa ideia vai de encontro ao pensar de Lugones, tendo em vista que a mesma é de opinião de que o processo de colonização resultou no invento do colonizado e o reduziu a “algo menos que humanos primitivos, possuídos pelo diabo, infantis, agressivamente sexuais e necessitados de transformação”.

Totalmente à vontade e “amparado” pela legalidade de poder agir em nome do rei, desencadeia-se no colonizador certa brutalidade, esse surgir se dá de maneira atraente, arrogante, não comunicativa e poderosa, deixando pouco espaço para ajustes que preservem o próprio senso de si, seja em comunidade ou no mundo.

O colonizado, indefeso e subjugado, vê-se a habitar um lócus fraturado construído duplamente, que percebe o mundo duplamente, relaciona-se duplamente, onde os “lados”, o seu e do conquistador, estão em tensão e o próprio conflito ativamente informa a subjetividade do Eu colonizado em relações múltiplas.

Percebe-se que o sistema de gêneros é hierárquico e racialmente diferenciado, porém é certo que essa diferenciação racial nega a humanidade e conseqüentemente o gênero ao colonizado.

Lugones (2019) ainda chama a atenção para o uso dos termos homem e mulher, diz que exige e requer cuidados devendo-se colocar entre parênteses e dessa forma poder entrelaçar a lógica do lócus fraturado sem causar o desaparecimento das forças sociais que existem ligadas às respostas resistentes. É o lócus fraturado que inclui a dicotomia hierárquica que forma a subjetivação do colonizado.

Adaptar, rejeitar, adotar, ignorar e integrar nunca são apenas formas isoladas de resistência, por serem sempre performadas por um sujeito ativo complexamente construído na sua habitação da diferença colonial com um lócus fraturado.

2.1 Inés e a decolonialidade feminista

Através da escrita de Allende (2006, p. 70), pela voz da personagem Inés, é possível perceber claramente como se configura o processo da colonialidade na formação desse novo

mundo chamado América. No trecho que segue Inés descreve o comportamento do alferes Núñez, um homem solteiro e rico, porém de caráter duvidoso.

Na sua terra natal em Espanha tal feito seria um escândalo, mas aqui no Novo Mundo, onde os espanhóis tomam as índias e negras a seu bel-prazer, era normal. A maior parte dos soldados abandona as mulheres depois de abusar delas, mas alguns mantêm-nas ao seu serviço, ainda que, poucas vezes, se preocupem com os filhos que nascem dessas mães abusadas. E assim vão povoando esta terra de mestiços ressentidos.

A certeza de estar longe do seu mundo civilizado, Espanha, o distancia também da decência no trato com as mulheres colonizadas, incivilizadas e imprime nesse e em tantos outros Núñez o extravasar de desejos animais que não seria possível no seu habitat e fazem isso sem o menor peso na consciência.

Porém, a decolonialidade também se revela em Allende (2006, p. 67), principalmente na personalidade de Inés quando deixa claro o motivo pelo qual a personagem se deixa arrastar para um encantador e novo mundo em busca do marido:

O motivo da minha busca não era a fidelidade, mas sim o desejo de sair daquele estado de incerteza no qual Juan me havia deixado. Há muitos anos que já não o amava, mal me lembrava do seu rosto e receava não o reconhecer quando o visse.

Decolonialidade também se percebe nos mapuche, povo indígena da região centro-sul do Chile. Esses índios são conhecidos pelos espanhóis como araucanos, porém esse grupo indígena não aceita tal vocábulo por entender ser um termo pejorativo. A esse respeito veja-se o que descreve Allende (2006, p. 66) no trecho que segue:

Os mapuche só sabem de guerra e de liberdade. Não têm rei nem entendem as hierarquias, só obedecem aos seus toquis durante o tempo de batalha. Liberdade, liberdade, só a liberdade. Isso é o mais importante para eles e é por isso que não os conseguimos submeter, assim como não o conseguiram os Incas. As mulheres é que fazem o trabalho todo, enquanto os homens não fazem outra coisa que não seja prepararem-se para a guerra.

Talvez os mapuches sejam a representatividade precisa e marcante do povo colonizado no que diz respeito ao quesito liberdade. Apreciavam-na tanto que, se quer, admitiam um rei e por isso tornaram-se temidos e invencíveis.

A decolonialidade também se destaca em Inés. A esse respeito veja-se o que diz Allende (2006, p. 81) quando oferece uma descrição psicológica de Inés na visão de Pedro de Valdivia, ele assim a vê:

Pareceu-lhe que ela irradiava segurança e força de carácter, condições que ele exigia aos seus capitães, mas que nunca apreciou numa mulher. Até essa altura só se tinha sentido atraído por raparigas doces e frágeis, que nele despertavam um instinto protetor, razão pela qual se tinha casado com Marina. Esta Inés não tinha nada de vulnerável ou inocente, era muito mais intimidante, pura energia, como se fosse um ciclone contido; contudo, foi isso que mais lhe chamou a atenção nela. Pelo menos, foi o que me contou mais tarde.

Nota-se claramente que Valdivia inicialmente não se sentiu atraído por Inés, fosse pela sua força e segurança, fosse por não parecer vulnerável. Aliás, a vulnerabilidade e o instinto protetor era o que o movia em direção ao sexo oposto, porém Inés foi uma exceção à regra e ele, um homem de armas, deixou-se cair nas teias de uma mulher de carácter, para dizer o mínimo.

As características de Inés citadas anteriormente como “força de carácter” e “intimidante” nos dão um indício da grandiosidade feminina que tem essa mulher o que demonstra um total desacordo com tantas outras mulheres e histórias marcadas pela sujeição e subjugação.

Longe de ser dócil, Inés na intimidade também se revelou indomável, a esse respeito veja-se o que diz Allende (2006, p. 86):

Quando Pedro percebeu que na cama mandava eu, e que não havia nenhuma desonra nisso, dispôs-se alegremente a obedecer-me. Isto demorou algum tempo, sensivelmente umas quatro ou cinco horas, porque ele achava que a fêmea se devia submeter ao macho dominador, quanto mais não seja porque era assim que tinha visto entre os animais e aprendido como soldado, mas confesso que não foi em vão que Juan de Málaga passou tantos anos ensinando-me a conhecer o meu corpo e o dos homens. Não digo que sejam todos iguais, mas são bastante parecidos, pelo que qualquer mulher que tenha um mínimo de intuição pode satisfazê-los perfeitamente. Mas o contrário já não se verifica; poucos são os homens que sabem satisfazer uma mulher e menos ainda os que estão interessados em fazê-lo.

Inés não só dominou Valdivia sexualmente, mas o fez vê que nisso não há desonra, o que implica dizer que agindo desta forma fez com que o “macho dominador” repensasse seus valores, pois além de ter abalado seus saberes adquiridos sem nenhuma fundamentação, desconstruir tabus e conceitos preconcebidos e postos em práticas sem muita reflexão.

Pese a isso também o fato de Inés não aceitar ser agredida por nenhum homem, mesmo que esse homem fosse seu marido. Na primeira vez que Juan de Malaga levantou a mão para lhe bater, Inés revidou com destemor como bem descreve Allende (2006, p. 14):

Perto do fim, eu já mal lhe falava e ele, quando o fazia, era aos gritos, mas nunca se atreveu a bater-me, porque a única vez que me levantou a mão dei-lhe com uma frigideira de ferro na cabeça, tal como havia feito a minha avó com o meu avô e, anos mais tarde, a minha mãe com o meu pai. Dizem que o meu pai nos abandonou por ter levado com a frigideira, mas o certo é que nunca mais o vimos. Pelo menos neste aspecto a minha família era diferente das restantes: os homens não batiam nas mulheres, só nos filhos. A pancada que dei ao Juan foi quase insignificante, mas o ferro estava quente e deixou-lhe uma marca na testa. Para um homem tão vaidoso como ele, ficar com uma queimadura minúscula foi uma tragédia, mas pelo menos aprendeu a respeitar-me. A pancada acabou de vez com as suas ameaças, mas admito que não contribui em nada para melhorar a nossa relação; cada vez que palpava a cicatriz, os seus olhos adquiriam um brilho assassino. Castigou-me, negando-me o prazer que antes me dava com generosidade.

É relevante destacar que Inés preferiu o afastamento sexual, que tanto apreciava, a ter que se submeter a uma surra do marido.

Sobre o comportamento masculino, Inés tem uma opinião bem formada. Veja-se o que nos diz Allende (2006, pp. 128-129):

Os homens só desejam aquilo que não têm. Eu era a única espanhola da expedição, a amante do chefe, visível, presente, intocável e, por isso, cobiçada. Questionei-me muitas vezes se teria sido responsável pelas acções de Sebastian Romero, do alferes Núñez ou deste rapaz, Escobar. Não encontro outra falha em mim que não seja a minha própria condição de mulher, embora só isso já pareça ser crime suficiente. A nós, culpam-nos sempre pela luxúria dos homens, mas não será que o pecado está em quem o comete? Por que hei de pagar eu pelos erros dos outros?

Essa mulher ainda se fez forte e prescindível no trato com os doentes, no “dom” para encontrar água no deserto e salvar os expedicionários da morte, construiu edifícios, cuidou dos animais, pegou na enxada para cuidar das plantações, cozinhou o pouco alimento que tinham e fez questão de alimentar a todos igualmente, aprendeu a manejar armas e lutou lado a lado com os soldados... Essa é Inés, mulher ousada e destemida tudo isso foi omitido dos livros de História por anos. Felizmente, o erro foi corrigido. Isabel Allende tem grande participação nisso. Só imagino quantas “Ineses” não permanecem anônimas, tendo seus feitos intencionalmente omitidos simplesmente por terem nascido com o sexo “errado”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito há a se considerar na narrativa de *Inés da minha alma* (2006). Além de surpreender também promove reflexões no que diz respeito ao feminismo de Inés, mulher forte, determinada, destemida e ousada.

Em toda a toada percebe-se Inés indo na contramão do estabelecido quando, resoluta, opta por trabalhar para pagar seu próprio dote, tendo em vista que o avô decidira que ela deveria ficar solteira para cuidar dele na velhice.

Ou quando essa mulher, com um simples objeto doméstico, uma frigideira, macula a beleza do homem vaidoso e revida a primeira tentativa de agressão do marido, eliminando dessa forma outras tantas futuras.

Ou quando ela aprende a ler, desencadeando afrontas e insultos por parte de alguns homens que viam nessa prática, o domínio das letras, um feito próprio do sexo masculino e nem de todos.

Merece destaque ainda a maneira como Inés não se intimidou e se impôs no navio, isso porque conforme a crença de alguns marinheiros supersticiosos, as mulheres atraíam tempestades e desencadeavam naufrágio.

É pertinente destacar também a não aceitação das culpas e investidas sexuais dos soldados que se escondiam por trás da velha desculpa da tentação feminina.

Sem dúvida, Allende deixa entrever na voz, nas atitudes e nas reflexões de Inés, além do feminismo, a decolonialidade, pois apesar dos mundos nos quais habitou essa não perdeu sua dignidade nem mesmo quando teve que matar um homem para não se deixar violar. Aliás tal feito só comprova que era uma mulher que não se deixa intimidar ou oprimir, essa é Inés Suárez.

REFERÊNCIAS

ALLENDE, Isabel. **Inés da Minha Alma**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2006.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jaquecline. **O que é feminismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CEIA, Carlos. **Dicionário de termos literário**. 30 de dezembro de 2009. Disponível em: <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/escrita-feminina/>. Acesso em 02 de agosto de 2021.

CANELLO, Marilene. **Isabel Allende entre a arte e o mercado: Inés del alma mía e El zorro – comienza la leyenda**. Dissertação de mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/94110/canello_m_me_assis.pdf?sequence=1. Acesso em 06 de setembro de 2021.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

HOLLANDA, Heloiza Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HOOKS, Bell. **Não Serei Eu Mulher? As mulheres negras e o feminismo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo decolonial**. In: HOLLANDA, Heloiza Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MIGNOLO, W. D. **El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto**. In S. C. Gómez & R. Grosfoguel (Orgs.), **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global** (pp. 25-46). Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. 2007.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Traduzido por Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. Título original: *Un féminisme décolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

(ORG)

(ORG)

Alexandra Santos Pinheiro

Graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, na cidade de Assis. Na Unesp, mestrado em Letras-Literatura, em 2002. Doutorado em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas e defendi minha tese em 2007. Participa dos grupos de pesquisa NÚCLEO DE ESTUDOS LITERÁRIOS E CULTURAIS - Da UFGD, do grupo POÉTICAS DO IMAGINÁRIO E MEMÓRIA- UNIOESTE e líder do grupo de pesquisa Crítica feminista e Autoria feminina: cultura, memória e identidade. Também integra a "A Cátedra? Diversidade Cultural, Gênero e Fronteiras? Na UFGD, leciona na Graduação e no programa de Pós-Graduação em Letras. Tem dois pós-doutorado: na *Universidad de Jaén* (2012-2013), com bolsa Capes, e na *Universidad de Salamanca* (2018-2019).

Algemira de Macêdo Mendes

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (1993), Mestrado em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (2002), Bolsista de Produtividade do CNPQ-2 - Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT (2005). Realizou estágio de Pós-Doutorado, (CAPES) na Universidade de Lisboa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Professora Associada IV - da Universidade Estadual do Piauí- Professora Emérita da Universidade Estadual do Maranhão. Atua no PPGL das duas IES. Coordena o Núcleo de Estudos Literários Piauienses -NELIPI, NELG e Membro do Comitê Institucional de Pesquisa da UESPI, Conselho Editorial das revistas Pesquisa em Foco (UEMA) e Letras em Revista/UESPI, Membro do conselho editorial da EDUESPI. Membro do CLEPUL-Universidade de Lisboa. Bolsista de produtividade da UEMA. PT em experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Feminina, História da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura brasileira, Literatura Piauiense, Literatura de autoria feminina, Literatura Africanas e Africanas de Língua Portuguesa e História da Literatura.

Andre Rezende Benatti

Doutor em Letras Neolatinas: estudos literários neolatinos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018); Mestre em Letras: estudos literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2013) e graduado em Letras, habilitação em português/espanhol, pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2009). Atualmente é professor adjunto - nível IV da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul; Professor do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Editor-chefe da REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS. É líder do Grupo de Pesquisas/CNPq

Estudos de Narratividades - UEMS. Vice-líder do Grupo de Pesquisas/CNPq Crítica feminista e Autoria feminina: cultura, memória e identidade - UFGD. Membro do Grupo de Pesquisas/CNPq ÍCARO - UFPEL. Membro do Grupo de Pesquisas/CNPq Historiografia literária, cânone e ensino - UnB. Membro do GT de Relações Literárias Interamericanas da ANPOLL - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística; Membro da Associação Brasileira de Editores Científicos - ABEC; Membro da Associação Brasileira de Hispanistas? ABH; Membro da Asociación Internacional de Hispanistas - AIH; Presidente da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Mato Grosso do Sul - APEEMS, gestão 2019-2020. Coordenador do GT Relações Literárias Interamericanas da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - ANPOLL, biênio 2021-2023. Membro Suplente do Conselho Deliberativo da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - ANPOLL, área de Estudos Literários - 2021-2023.

Geovana Quinalha de Oliveira

Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui Mestrado em Letras, com ênfase em estudos literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). É editora da Revista Rascunhos Culturais. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: fronteiras, estudos feministas e decoloniais.

Maria de Fatima Alves de Oliveira Marcari

Graduada em Letras (Português/Espanhol pela Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis (1992), com mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003) e doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2008). Atualmente é professora assistente doutora da Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, atuando na Graduação e no Programa de Pós-graduação - Mestrado em Letras. Membro dos Grupos de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade; Narrativas Estrangeiras Modernas; GIPMEL Grupo Interdisciplinar de Pesquisa Mulher e Literatura Ana de Miguel e Vertentes do Fantástico na Literatura. Atua na área de Letras, com ênfase em Literatura Hispano-americanas e Literatura Espanhola, com pesquisas principalmente sobre os seguintes temas: narrativa de autoria feminina, Literatura e memória, romance histórico, literatura e exílio, literatura latino-americana, literatura comparada.

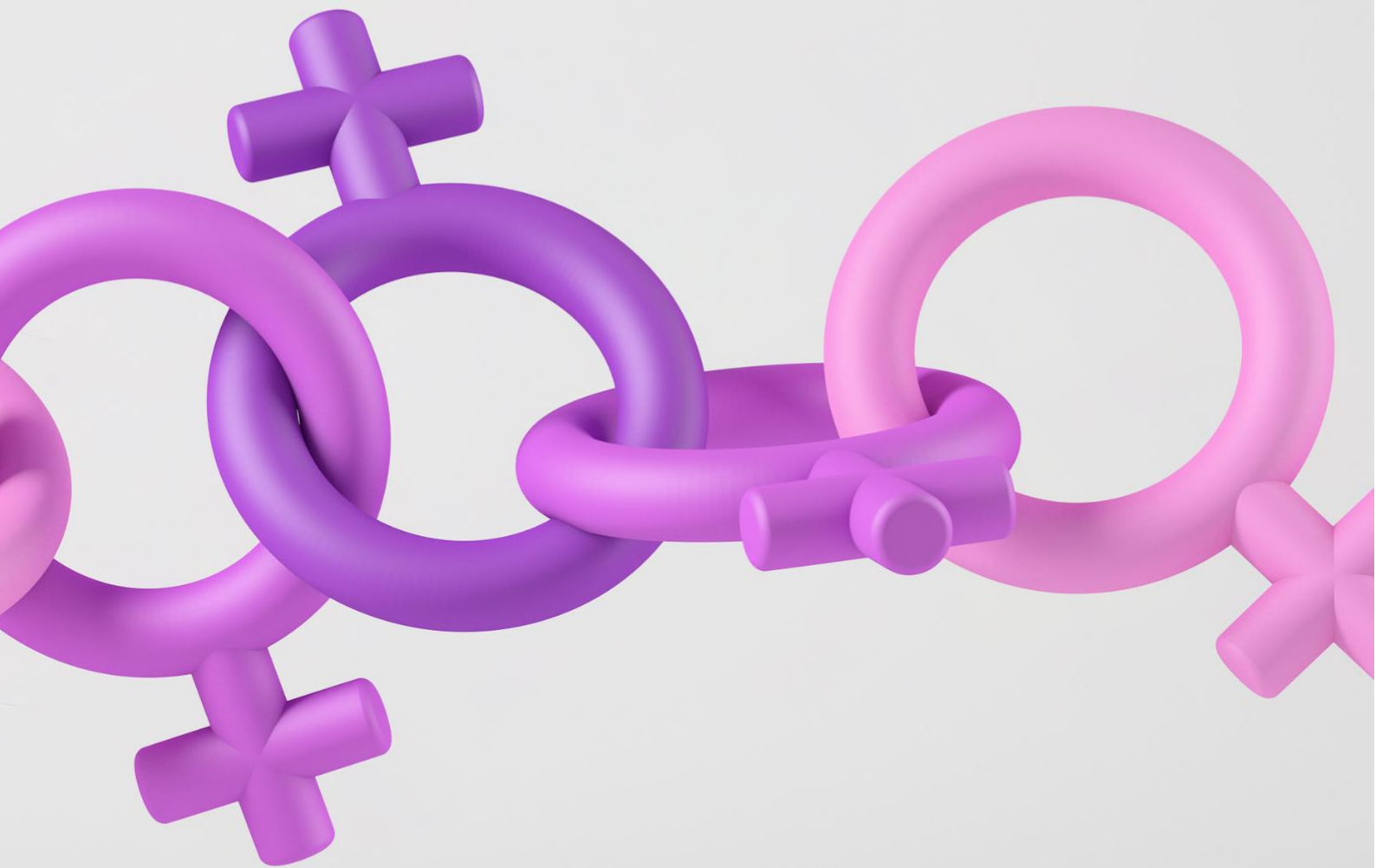
Índice de IES

Índice de IES

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET MG	679
Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Assis	283
Pontífice Universidade Católica de Goiás - PUC GO	453
UNED-Ministerio de Universidades / Swansea University	791
Universidad Nacional de La Plata – UNLP / Universidad de San Andrés - UdeSa	339
Universidade de Coimbra - UC	145, 833
Universidade de São Paulo – USP	717
Universidade do Sul de Santa Catarina - UFSC	183
Universidade Estadual da Paraíba - UFPB	119, 173, 545, 779
Universidade Estadual de Campinas	875
Universidade Estadual de Londrina - UEL	629
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS	107, 499, 731, 743
Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES	33
Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG	275
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE	325, 413, 617, 651, 833
Universidade Estadual do Piauí - UESPI	95, 519, 555, 911
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ	821, 901
Universidade Estadual do Rio Grande do Norte - UERN	569, 755
Universidade Estadual Paulista - UNESP	351, 639, 861
Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD	665
Universidade Federal da Paraíba – UFPB	159
Universidade Federal de Alfenas - UNIFAL-MG	225
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG	71, 211, 377, 701
Universidade Federal de Catalão - UFC	581
Universidade Federal de Catalão – UFCAT	363
Universidade Federal de Goiás - UFG	531, 887
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF	809
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS	107, 465, 689
Universidade Federal de Pelotas - UFPel	851
Universidade Federal de Rondônia - UNIR	197, 489, 509, 589
Universidade Federal de Uberlândia - UFU	261, 399
Universidade Federal do Amapá - UNIFAP	293, 305
Universidade Federal do Amazonas - UFAM	21
Universidade Federal do Ceará - UFC	133
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES	475
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS	57, 769
Universidade Federal do Pará - UFPA	239
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ	47, 249, 427
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN	603
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS	81

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará - UNIFESSPA	389
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM	441
Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR	313
Université d'Áix-Marseille	833





ISBN: 978-85-66732-07-8

CRJ



9 788566 732078