



Universidade
Federal de
Sergipe

INTERDISCIPLINAR

Revista de Estudos em Língua e Literatura

ISSN 1980-8879

Ano XIV, Volume 32
São Cristóvão, jul.-dez. 2019

Escritas de Resistência:

1. (Eco)Feminismos e intersecções
2. Violência e erotismo
3. Homenageadas

INTERDISCIPLINAR

REVISTA DE ESTUDOS EM LÍNGUA E LITERATURA

**Volume temático
Escritas de resistência**

ISSN 1980-8879

**Ano XIV, V.32
Jul.-dez. 2019**

Copyright "©" Todos os direitos são reservados aos seus respectivos autores.

CONSELHO EDITORIAL

PROF. DR. CARLOS MAGNO GOMES (UFS)
PROF^ª. DR^ª. RAQUEL MEISTER KO. FREITAG (UFS)
PROF^ª. DR^ª. CHRISTINA RAMALHO (UFS)
PROF^ª. DR^ª. ISABEL CRISTINA MICHELAN DE AZEVEDO (UFS)

CONSELHO CONSULTIVO

PROF. DR. AFONSO HENRIQUE FÁVERO – UFS
PROF^ª DR^ª AINA PÉREZ FONTDEVILA – Universitat Autònoma de Barcelona
PROFA. DRA. ANÉLIA PIETRANI – UFRJ
PROF. DR. ANTÔNIO DE PÁDUA – UEPB
PROF. DR. ARMANDO GENS – UERJ
PROF^ª DR^ª CATHERINE DUMAS – Univ. de Paris III
PROF^ª. DR^ª. EDAIR MARIA GORSKI – UFSC
PROF. DR. EDUARDO DUARTE – UFMG
PROF^ª. DR^ª. ELIANE CAMPELLO – FURG
PROF^ª. DR^ª. ELÓDIA XAVIER – UFRJ
PROF^ª. DR^ª. GESSILENE S. KANTHACK – UESC
PROF^ª. DR^ª. LEILANE RAMOS DA SILVA – UFS
PROF^ª. DR^ª. LÚCIA ZOLIN – UEM
PROF^ª. DR^ª. MARIA ALICE TAVARES – UFRN
PROF^ª DR^ª MARIA APARECIDA FONTES – Università degli Studi di Padova
PROF^ª DR^ª MARÍA DEL MAR LÓPEZ-CABRALES – Colorado State University
PROF^ª DR^ª MARIA JOSÉ BARBOSA – University of Iowa
PROF^ª. DR^ª. MÁRLUCE COAN – UFC
PROF. DR. OSMAR MOREIRA DOS SANTOS – UNEB
PROF^ª DR^ª ROSALICE PINTO – Universidade Nova de Lisboa
PROF^ª. DR^ª. ROSVITHA FRIESEN BLUME – UFSC

Ficha Catalográfica

161r Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura.
Desde jul/dez de 2006.
Ano XIV, v. 32, jul.-dez. 2019.
São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe (UFS),
2019; 18 cm Semestral. Organizadores: Carlos Magno Gomes; Christina
Bielinski Ramalho.

Publicação interdisciplinar na área de Letras
(UFS). ISSN 1980-8879.
1. Lingüística. 2. Literatura. 3. Literatura brasileira. I. Editor.

CDU 811:82(8) (05)

As informações contidas nos textos publicados por esta Revista são de responsabilidade de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Cidade Univ. Prof. José Aloísio de Campos
Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze São Cristóvão/SE CEP 49100-000

SUMÁRIO

- 7 APRESENTAÇÃO
Carlos Magno Gomes
Christina Bielinski Ramalho

PARTE 1 (Eco)Feminismos e intersecções

- 13 SOBRE MULHERES, ESCRITA E RESISTÊNCIA:
DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS
Sandra Regina Goulart Almeida
- 27 MARGARET ATWOOD:
SF, ÉTICA, GÊNERO E ECOLOGIA
Izabel Brandão
Ildney Cavalcanti
- 45 MEMÓRIA E RESISTÊNCIA ENTRELAÇADAS:
CRAZY BRAVE, DE JOY HARJO
Liane Schneider
- 61 AUTORIA E REPRESENTAÇÃO FEMININAS NA LITERATURA
PÓS-COLONIAL ITALIANA: UMA ABORDAGEM INTERSECCIONAL
Márcia de Almeida
- 75 MATERNIDADE, NEGRITUDE E LITERATURA
Vania Vasconcelos
- 89 CAMPO LITERÁRIO E PRODUÇÃO ESTÉTICA FEMININA
Fani Miranda Tabak
- 99 A PALAVRA ECOPOÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES
Anélia Montechiari Pietrani
- 113 CLARICE LISPECTOR E A POÉTICA DO VIVENDO
Fernando de Mendonça

PARTE 2 Violência e erotismo

- 125 LA LETRA CON SANGRE ENTRA. VIOLENCIA CONTRA LA
MUJER EN DOS NARRADORAS CUBANAS: MARILYN BOBES Y LAIDI
FERNÁNDEZ DE JUAN
María del Mar López-Cabrales
- 137 VIOLÊNCIA E SEXUALIDADE EM ROMANCES DE AUTORIA
FEMININA
Eurídice Figueiredo
- 151 NA PONTA DO ALFINETE:
UM ESTUDO SOBRE FRONTEIRA DE CORNÉLIO PENNA
Josalba Fabiana dos Santos

- 167 **A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES EM OLHOS D'ÁGUA,
DE CONCEIÇÃO EVARISTO**
Rosana Cássia dos Santos
- 181 **GÊNERO, VIOLÊNCIA E MORTE NO ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA**
Sandra Sacramento
- 195 **SIGNOS DA MORTE COMO EXPRESSÃO DO EROTISMO EM CONTOS DE
AUTORIA FEMININA**
Luciana Borges
- 213 **A METÁFORA DA RESISTÊNCIA EM VOZES DO DESERTO, DE NÉLIDA
PIÑON**
Eliane Campello

PARTE 3 Homenageadas

- 227 **A ESCRITA LITERÁRIA DE DINA SALÚSTIO E VERA DUARTE:
RESISTINDO À PERSISTÊNCIA DE UM CÂNONE DE PERSPECTIVA
MASCULINA**
Simone Caputo Gomes
- 243 **O IMAGINÁRIO DA NATUREZA E O DISCURSO ECOFEMINISTA EM
ALINA PAIM**
Ana Leal Cardoso
- 261 **TEMPO, ESPAÇO E MEMÓRIA EM INQUILINA DO INTERVALO, DE
MARIA LÚCIA DAL FARRA**
Luci Ruas
- 277 **MARIA LÚCIA DAL FARRA VERSUS RUI GUEDES:
MAIS DO QUE UMA QUERELA FLORBELIANA**
Fabio Mario da Silva
- 293 **CALEIDOSCÓPIO DA POÉTICA DE NÚBIA MARQUES**
Maria Leônia Garcia Costa Carvalho

APRESENTAÇÃO

Carlos Magno Gomes¹
Christina Bielinski Ramalho²

O Conselho Editorial da **Revista Interdisciplinar de Língua e Literatura** lança o volume 32, que privilegia as contribuições da crítica literária feminista no Brasil e está dividido em três partes que contemplam as principais perspectivas debatidas pelo/as autoras: (Eco)Feminismos e interseções, Violência e erotismo e Homenageadas. Cabe destacar que a maioria dos artigos reunidos neste número foi apresentada no **XVIII Seminário Internacional Mulher & Literatura**, entre os dias 14 e 16 de agosto de 2019, na cidade de São Cristóvão-SE, na Universidade Federal de Sergipe.

A temática deste volume **Escritas de resistência** valoriza a história literária de autoria feminina e presta homenagem a pesquisadoras do GT da ANPOLL: A mulher na literatura, fundado em 1985, que durante décadas vêm contribuindo para a expansão da crítica literária feminista no Brasil. No geral, temos abordagens teóricas interdisciplinares que partem dos estudos feministas de resgate para incorporar os debates acerca do ecofeminismo, das interseções de raça, gênero e classe e das questões afro-brasileiras. Na sessão de homenagens, há artigos que promovem reflexões sobre as obras das escritoras de Cabo Verde: Dina Salústio e Vera Duarte. Já nos textos que privilegiam autoras com laços sergipanos, temos releituras das obras de Alina Paim e Núbia Marques e estudos sobre diferentes momentos da carreira da escritora e crítica literária Maria Lúcia Dal Farra.

Abrindo a primeira parte: **(Eco)Feminismos e interseções**, em **SOBRE MULHERES, ESCRITA E RESISTÊNCIA: DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS**, **Sandra Regina Goulart Almeida** faz uma reflexão sobre a literatura produzida por mulheres e a crítica literária feminista, abordando os principais desafios a serem enfrentados no momento atual. Sua visão crítica do duplo lugar de pesquisadora e reitora da UFMG nos proporciona uma imersão no universo da luta feminina, respaldada pela retomada dos

¹ Professor da UFS. Editor da Interdisciplinar. Pesquisador CNPq. Contato: calmag@bol.com.br

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFS. Coordenadora do CIMEEP. E-mail: ramalhochris@hotmail.com



ensinamentos de Toni Morrison, Conceição Evaristo, Mohja Kahff, Adélia Prado, Thrity Umrigar. Como saída, Almeida ressalta uma pauta em diálogo com os ataques sofridos pelas universidades públicas brasileiras: “a elaboração de estratégias para resistir a um ataque sistemático – que operam no campo material e prático, do estrangulamento de políticas públicas para as mulheres e no campo simbólico de disputa de narrativas, de tentar minar a legitimidade de nossas lutas”.

No segundo artigo, MARGARET ATWOOD: *SF, ÉTICA, GÊNERO E ECOLOGIA*, **Izabel Brandão** e **Ildney Cavalcanti** analisam o romance distópico *MaddAddam* (2013), de Margaret Atwood, tendo por base os debates de gênero a partir do ecofeminismo, para dar destaque às personagens femininas e às relações entre corpo e poder. O texto também ressalta o quanto a escritora canadense propõe uma política de gênero, sustentada por um feminismo especulativo e provocador sobre o futuro da humanidade. Na continuidade, em MEMÓRIA E RESISTÊNCIA ENTRELAÇADAS: *CRAZY BRAVE*, DE JOY HARJO, **Liane Schneider** discute a interseccionalidade e o pensamento feminista com ênfase na literatura indígena de autoras da América do Norte, tomando como base as discussões propostas pelo feminismo negro e indígena para destacar uma literatura consciente contra o antiessencialismo.

Depois, ainda dentro do debate dos estudos feministas, em AUTORIA E REPRESENTAÇÃO FEMININAS NA LITERATURA PÓS-COLONIAL ITALIANA: UMA ABORDAGEM INTERSECCIONAL, **Márcia de Almeida** analisa narrativas de autoria feminina da literatura pós-colonial italiana sob a perspectiva interseccional da heterogeneidade dos sujeitos femininos, para propor possibilidades de resistência e agenciamento. Em seguida, em MATERNIDADE, NEGRITUDE E LITERATURA, **Vania Vasconcelos** interpreta a maternidade como uma experiência para além dos processos biológicos nas obras da escritora cabo-verdiana Dina Salústio e da afro-brasileira Conceição Evaristo, ressaltando o quanto as questões étnico-raciais e de gênero são deslocadas no universo ficcional dessas autoras a partir da vivência da mulher e de seus desejos de mudança.

Por um olhar revisionista e de regate, em CAMPO LITERÁRIO E PRODUÇÃO ESTÉTICA FEMININA, **Fani Miranda Tabak** debate as relações entre poder e literatura a partir da imposição estética hegemonicamente masculina em detrimento das obras de autoria feminina no século XIX. O



texto ressalta o quanto a subjetividade feminina pode ser vista como uma estratégia de resistência das mulheres que se aventuraram pelo campo hegemônico da literatura canônica. Retomando o debate sobre literatura e ecofeminismo, em A PALAVRA ECOPOÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES, **Anélia Montechiari Pietrani** apresenta um estudo sobre as relações entre poesia, educação e compromisso social na poesia de Cecília Meireles, destacando a ética pacifista tanto como educadora quanto como poeta, presente sobretudo nas obras que dão realce à natureza.

No texto seguinte, em CLARICE LISPECTOR E A POÉTICA DO VIVENDO, **Fernando de Mendonça**, a partir de uma declaração de Clarice Lispector, nos anos 1960, sobre a literatura ser uma experiência em modo gerúndio ('vida vivendo'), propõe uma análise de *Um Sopro de Vida* (1978), levando em consideração os efeitos estéticos como prolongamento autoral e ampliando as possibilidades de interpretação por um viés teopoético.

Na segunda parte deste volume, **Violência e erotismo**, damos destaque aos textos que apresentam reflexões sobre a violência doméstica e a forma como o erotismo é explorado na literatura. Abrindo esta seção, em A LETRA COM SANGUE: VIOLÊNCIA CONTRA A MUJER EM CUBA, María del Mar López-Cabrales analisa os contos "La infamia", de Marilyn Bobes, e "Bumerang", de Laidi Fernández de Juan, para questionar como a violência contra a mulher é descrita como uma prática social de relações abusivas. Em Cuba, esse tipo de violência ainda é considerado uma agressão privada, por isso é estruturalmente relativizada ao ser aceita como parte dos relacionamentos. Na continuidade, em VIOLÊNCIA E SEXUALIDADE EM ROMANCES DE AUTORIA FEMININA, **Eurídice Figueiredo** mostra a forma estética com a qual jovens escritoras brasileiras enfrentam temas tabus como o incesto, o estupro, o erotismo, a lesbianidade, o aborto, entre outros. Em comum, esses tópicos são incorporados ao texto literário a partir da valorização do corpo da mulher por meio de fabulações que priorizam um erotismo transgressor da ordem vigente.

Logo depois, em NA PONTA DO ALFINETE: UM ESTUDO SOBRE FRONTEIRA DE CORNÉLIO PENNA, **Josalba Fabiana dos Santos** compara três momentos em que a violência é explorada como arquitetura do romance *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna: quando os romeiros alfinetam a protagonista, quando essa protagonista sofre violência doméstica e é estuprada e quando ela passa a ser associada ao estranho e ao monstro.



Nesses episódios, há um processo de desumanização da mulher, que aos poucos vai deixando de impor limites à violência da qual é vítima. Continuando o debate, em *A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES EM OLHOS D'ÁGUA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO, **Rosana Cássia dos Santos** aborda a violência contra as mulheres no conto “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo, a partir do olhar interseccional do feminismo negro, ressaltando a maneira como o tema da violência é introduzido, literariamente, na vida das mulheres como parte de suas existências. Todavia, o texto literário se projeta como um lugar de questionamento ao valorizar a ancestralidade de resistência.

Pela mesma perspectiva, em *GÊNERO, VIOLÊNCIA E MORTE NO ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*, **Sandra Sacramento** analisa a obra de Cecília Meireles dando destaque ao tema da donzela assassinada no *Romanceiro da Inconfidência*. O texto enfoca a violência paterna ou de parente próximo que explora o corpo das mulheres como disputam as minas de ouro e pedras. Aprofundando o debate sobre o erotismo na literatura, em *SIGNOS DA MORTE COMO EXPRESSÃO DO EROTISMO EM CONTOS DE AUTORIA FEMININA*, **Luciana Borges** analisa a antologia de contos *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*, organizada por Luisa Coelho (2005). Essas narrativas cruzam questões de prazeres sexuais e eróticos para valorizarem a experiência feminina interior e subjetiva como de resistência, apesar da proximidade intrínseca com a morte. Na sequência, ainda falando da morte violência de gênero, em *A METÁFORA DA RESISTÊNCIA EM VOZES DO DESERTO*, DE NÉLIDA PIÑON, **Eliane Campello** explora o erótico feminino como linguagem metafórica de resistência do romance *Vozes do deserto* (2004), de Nélida Piñon, no qual a narradora desafia o feminicídio de jovens do Califado com sedutoras narrativas, todas as noites, até que o Califa desiste de continuar a execução das jovens virgens após se casarem com ele, por insegurança de ser traído novamente.

Abrindo a terceira parte desta edição, *Homenageadas*, em *A ESCRITA LITERÁRIA DE DINA SALÚSTIO E VERA DUARTE: RESISTINDO À PERSISTÊNCIA DE UM CÂNONE DE PERSPECTIVA MASCULINA*, **Simone Caputo Gomes** traça um panorama histórico sobre a escritura de autoria feminina no sistema literário cabo-verdiano, dando destaque para as obras de Dina Salústio e Vera Duarte. Seu trabalho apresenta um outro olhar



sobre o cânone, desconstruindo a insistência da perspectiva masculina que prevalece na história literária do país africano. Na sequência, em O IMAGINÁRIO DA NATUREZA E O DISCURSO ECOFEMINISTA EM ALINA PAIM, **Ana Leal Cardoso** traz à baila uma estudo sobre o imaginário da natureza na obra *A sombra do patriarca*, de Alina Paim, analisando representações míticas que dialogam com o ecofeminismo defendido por Susan Griff, Stella Lauter e Isilda Alves. A protagonista da obra de Paim se mostra conectada com os valores da natureza, a Grande Mãe, para se opor às opressões do patriarca que controla as mulheres dessa narrativa.

Ampliando as homenagens deste volume, em TEMPO, ESPAÇO E MEMÓRIA EM *INQUILINA DO INTERVALO*, DE MARIA LÚCIA DAL FARRA, **Luci Ruas** produz um texto para resgatar as múltiplas performances da professora, poeta, contista e crítica Maria Lucia Dal Farra, a partir do estudo da narrativa *Inquilina do intervalo*. O texto ressalta a relação entre tempo, espaço e memória, valorizando os detalhes estéticos da narrativa selecionada e da significativa carreira da homenageada. Dando continuidade, em MARIA LÚCIA DAL FARRA *VERSUS* RUI GUEDES: MAIS DO QUE UMA QUERELA FLORBELIANA, **Fabio Mario da Silva** apresenta, de uma forma bem particular, a polêmica em torno de Florbela Espanca e sua obra, protagonizada por Maria Lúcia Dal Farra e Rui Guedes. Esse artigo reconhece a lucidez dos comentários da crítica brasileira em oposição aos valores preconceituosos de Guedes acerca da maior poeta portuguesa de todos os tempos. Finalizando as homenagens e o volume, com o intuito de trazer visibilidade para a história literária sergipana, em CALEIDOSCÓPIO DA POÉTICA DE NÚBIA MARQUES, **Maria Leônia Garcia Costa Carvalho** propõe um panorama da poética de Núbia Marques, que se impôs como uma feminista de sensibilidade estética para o texto poético de proposição intimista e pessoal.

Com os artigos desse volume temático, destacamos os estudos de resgate e da crítica feminista para a ampliação do debate da literatura de autoria feminina por meio do questionamento do lugar de falar da mulher e da visibilidade na história literária. Aproveitamos o ensejo para registrar nosso apreço aos/às colaboradores/as deste volume pela sofisticação como a argumentação feminista foi construída de forma sempre interseccional e contemporânea, sem desistir de reconhecer as particularidades identitárias



representadas. Agradecemos também gentileza de divulgarem seus trabalhos conosco.

Deixamos nosso sincero reconhecimento pelo profissionalismo e pelo afeto das colegas do GT *A Mulher na Literatura*, que nos apoiaram em todas as etapas da empreitada de organizar um Seminário Internacional, em tempo de cortes e desvalorização dos estudos feministas e de gênero. Por essa solidária parceria, deixamos nosso carinho às queridas colegas envolvidas neste projeto que tem como resultado final este volume temático: Profa. Dra. Anélia Pietrani (UFRJ), Profa. Dra. Cláudia Costa (UFSC/CNPq), Profa. Dra. Constância Lima Duarte (UFMG), Profa. Dra. Elódia Xavier (UFRJ) Profa. Dra. Ildney Cavalcanti (UFAL), Profa. Dra. Fani Miranda Tabak (UFTM), Profa. Dra. Ivira Iracema Duarte (UFBA), Profa. Dra. Izabel de Fátima Brandão (UFAL/CNPq), Profa. Dra. Leila Harris (UERJ), Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin (UEM), Profa. Dra. Luciana Borges (UFG), Profa. Dra. Liane Schneider (UFPB/CNPq), Profa. Dra. Maria da Conceição Matos Flores (UnP), Profa. Dra. Márcia de Almeida (UFJF), Profa. Dra. Nancy Rita Ferreira Vieira (UFBA), Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt (UFRGS/CNPq), Profa. Dra. Sandra Maria Pereira Sacramento (UESC), Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC/CNPq), Profa. Dra. Susana Bornéo Funck (UFSC), Profa. Dra. Rosana Cássia dos Santos (UFSC/CNPq) e Profa. Dra. Vânia Vasconcelos (UNILAB).

Todas essas mulheres, escritoras e pesquisadoras, impulsionam-nos a continuar na divulgação dos estudos feministas como uma das principais metodologias de análise do texto literário e produção de reflexões que valorizam os direitos humanos e, em especial, o direito da Mulher de ser livre e escolher a roupa, o caminho e o companheiro que quiser e quando quiser.

São Cristóvão, dezembro de 2019.



SOBRE MULHERES, ESCRITA E RESISTÊNCIA: DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS¹

ON WOMEN, WRITING AND RESISTANCE: CONTEMPORARY CHALLENGES

Sandra Regina Goulart Almeida²

RESUMO: O trabalho faz uma reflexão sobre a literatura produzida por mulheres e a crítica literária feminista ao longo dos anos e aborda os principais desafios a serem enfrentados no momento atual, procurando refletir sobre as formas possíveis de resistência articulada por meio da escrita.

Palavras-chave: mulheres, resistência, escrita, crítica literária feminista

ABSTRACT: This work proposes to discuss women's literature and feminist literary criticism over the past years and focuses on the major challenges to be faced at the moment, examining the possible forms of resistance articulate through writing.

Keywords: women, resistance, writing, feminist literary criticism

We die. That may be the meaning of life.
But we do language. That may be the measure of our lives³
Toni Morrison

O cuidado de minha poesia
Aprendi foi de mãe...
insisto, foi ela
a fazer da palavra
artifício
arte e ofício
do meu canto
de minha fala⁴

This is the power of the telling of a story⁵
Mohja Kahf

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 02 de dezembro de 2019.

² Doutora pela Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, Professora Titular de Estudos Literários da UFMG, pesquisadora em produtividade em pesquisa do CNPq, srga@ufmg.br.

³ "Nós morremos. Esse pode ser o sentido da vida. Mas nós fazemos a linguagem. Essa pode ser a medida das nossas vidas". Toni Morrison (1931-2019), Nobel de Literatura (1993), morreu em 5/8/19, aos 88 anos.

⁴ Conceição Evaristo (1946-), poema "De mãe"

⁵ "Esse é o poder de contar histórias". Mohja Kahf (1967-), poeta, escritora árabe-americana. Do poema "So you think you know Scheherazad?"



Preâmbulo

Começo com uma nota pessoal. Sou professora da área de literatura de língua inglesa, literatura comparada, estudos feministas e de gênero, trabalho com mulheres na literatura há mais de 20 anos e estou, com muito orgulho, Reitora da UFMG, gestão 2018-2022. Tenho dito também que não escolhemos o momento de servir a nossa Instituição, somos escolhidos por nossas comunidades para cumprir uma missão, a mais honrosa e, com certeza, a mais difícil das tarefas a nós delegadas. E neste momento posso dizer que é a tarefa mais difícil já enfrentada por reitores/as nos últimos 50 anos da vida de nossas instituições. Digo isto porque descobri, tentando escrever este texto, que não há como dissociar a professor/pesquisadora da gestora/reitora. Meu lugar de fala – para usar um tempo recorrente e atual dos estudos feministas e culturais o qual retomarei ao fim deste texto – é hoje esse espaço duplamente marcado.

Este trabalho que trata das mulheres, da escrita e da resistência como desafios contemporâneos é dividido em 5 partes: I. Preâmbulo, II. O poder da linguagem, da escrita e da literatura, III. desafios contemporâneos, IV. narrativas de resistência, V. lugar de fala.

Minha proposta neste artigo é pensar a literatura como nosso objeto de estudo, mas também como nossa mestra, nossa meta em busca da reflexão acerca tanto do “humano” – evocado já em nossa filiação à área de Ciências Humanas, conforme mencionado por Spivak em *Death of a Discipline?* – quanto do “pós-humano”, sobre o qual nos fala também Donna Haraway em seu influente estudo sobre o ciborgue da década de 90.

Começo com o poder da linguagem e da escrita.

O poder da linguagem e da escrita

Início com a citação de 3 escritoras, que escolhi para abrir esta fala e que nos ajudam a pensar: a) o poder da linguagem e da escrita; b) os desafios contemporâneos, c) narrativas de resistência, tanto no campo da literatura quanto em nossas experiências do presente.

Em primeiro me refiro à uma citação conhecida de Toni Morrison, escritora Afro-Americana, falecida em 5 de agosto último: “Nós morremos. Esse pode ser o sentido da vida. Mas nós trabalhamos a linguagem. Essa pode ser a medida das nossas vidas”. Para Morrison trabalhar a linguagem nos permitir uma intervenção, argumento que vemos frequentemente em



seus trabalhos, capaz de influenciar e guiar nosso modo de vida. A linguagem nos permite construir percepções da realidade que nos moldam como seres humanos e como pensadoras críticas que somos.

De maneira semelhante, Conceição Evaristo, em seu renomado poema “De mãe” afirma que: “O cuidado de minha poesia/Aprendi foi de mãe.../ insisto, foi ela/ a fazer da palavra/ artifício/ arte e ofício/ do meu canto/ de minha fala”. No poema citado acima, Conceição Evaristo fala da herança e do aprendizado da escrita e da palavra por meio da mãe, cujo legado permeia sua experiência de vida. A escrita, o uso das palavras, o poema é uma herança materna, uma arte, um ofício, um artifício, um trabalho com um fim, um propósito, uma inspiração. Fazer da palavra sua fala requer uma ação e um protagonismo aprendido pelo contato materno.

No poema, “So You Think you Know Scheherazad?” [Então você acha que conhece Sherazade?] publicado na coletânea de poemas *E-mails from Scheherazad*, a escritora Mohja Kahf, nascida na Síria e hoje residente nos Estados Unidos, resgata por meio da imagem mítica de Sherazade a função da mulher e narradora que detém o poder de criar mundos alternativos, mudar o curso da estória e o controle de agenciar seu destino. Na verdade, como a voz poética nos informa, Sherazade não inventa nada, simplesmente acorda os demônios escondidos nos mais recônditos espaços lacunares e transporta o ouvinte/leitor para outros mundos imaginados. Esse é o poder da narração de uma estória, o poder de desvendar narrativas e “soltar demônios” (KAHF, 2003, p. 44), de criar por meio da escrita um “espaço de contestação”, sobre o qual nos fala Arjun Appadurai (APPADURAI, 1996, p. 4).

No poema que dá título à coletânea, “E-mails From Scherezade”, Kahf descreve uma Sherazade do século 21 que conta com fina ironia seu retorno ao novo milênio para ganhar a vida (ambiguamente para não perdê-la) contando estórias: “Eu lhe conto estórias para ganhar a vida./ Você me pergunta se esse é um meio de vida./ Você precisa se lembrar: de onde eu venho/ Pode-se morrer pelas palavras” (2003, p. 43, minha tradução).⁶ E, assim, o poder liberado (“Powers unleashed”) que brota dessa aventura com as palavras – pelas quais se anseiam, mas pelas quais também se morre (presente na ambiguidade do termo “die for”) – desencadeia uma teia

⁶ “I tell stories for a living/ You ask if there is a living in that. / You must remember: Where I come from,/ Words are to die for”.



narrativa espiralada e infinita. É sobre o poder da linguagem, das palavras e da escrita e das narrativas – o poder de contar histórias evocado por Morisson, Evaristo e Kahf – que permeia essas três citações que convido todas a refletir sobre a literatura – nosso objeto de estudo e nossa mestra – sobre nossa. Essas três citações nos permitem pensar sobre o papel e impacto da literatura, especialmente quando fazemos uma reflexão sobre as mulheres e a escrita.

Primeiramente, a capacidade de “fundar reinos”, criar narrativas por meio da linguagem, como diria Adélia Prado. Se partirmos do pressuposto de que a literatura é uma prática cultural que trabalha não apenas com a representação por meio da linguagem e do discurso, mas também com a construção, produção ou mesmo a desconstrução de nossas percepções do mundo ao nosso redor,⁷ como postulam claramente várias teóricas feministas, como Teresa de Lauretis (1987), Pam Morris (1993), Nelly Richard (2002) e Rita Felski (2003), Susana Funck, e tantas outras, a literatura contemporânea nos fornece subsídios para refletirmos sobre este conturbado momento histórico do presente de mudanças geopolíticas intensas, de acirramento de posições, de intolerância e medo, mas também de uma presença histórica das mulheres em todas as esferas da sociedade, em geral, e da literatura, em especial.

Como postula Beatriz Sarlo, crítica argentina, a “literatura, é claro, não dissolve todos os problemas colocados, nem pode explicá-los, mas nela um narrador sempre pensa *de fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo, e não apenas sofrê-lo” (SARLO, 2007, p. 119). É precisamente a partir de uma experiência de fora que pretende se “apoderar do pesadelo” que podemos pensar o papel das escritoras contemporâneas que observam, analisam e questionam seu tempo, frequentemente balizada pelas questões de gênero, deixando transparecer de forma contundente os efeitos dos fenômenos atuais nas relações humanas e entre homens e mulheres.

⁷ É importante ressaltar também o sentido duplo do termo *representação*, como observa Spivak em “Pode o subalterno falar”. Partindo do sentido dos dois termos em alemão (*Vertretung* e *Darstellung*) que acabaram por ser incorporados no mesmo termo tanto em inglês quanto em português, Spivak argumenta que o primeiro termo, que conota um sentido político de falar pelo outro, se opõe e, ao mesmo tempo, complementa o segundo, que se refere ao ato de encenação ou performance. Estamos aqui diante do sentido estético do termo, “o conceito filosófico da representação como encenação ou, de fato, significação”, “sua cena de escrita” (SPIVAK, 2010, p. 41-43).



Vejam o que diz Gayatri Spivak em *Quem pode cantar a nação*:

Uma das coisas que [Simon] Gikandi ⁸diz é que o genocídio geralmente se baseia em narrativas.... Na oralidade, ele diz, é possível mostrar que nas próprias narrativas há momentos que traem a versão genocida, mas são as pessoas nessa suposta configuração que precisam assumir uma parte ativa no reconhecimento do potencial mitopoético ativo da narrativa histórica, não apenas citando Heródoto, mas também assumindo isso como uma tarefa prática por devir. Uma noção mitopoética de história é aquela em que a história está no processo de devir. E então me parece que podemos de fato pensar na história como mitopoética em termos de prática política e não apenas especulação filosófica. (2018, p. 98)

Tanto Sarlo quanto Spivak aborda uma questão crucial para nossa reflexão, tanto com relação à literatura quanto ao momento que vivemos que diz respeito ao papel/poder das narrativas na construção de uma dada realidade e de um campo de disputa. Enquanto Sarlo fala da potencialidade das narrativas para “se apoderar do pesadelo”, Spivak, a partir de Gikandi, fala da narrativa histórica, da “história como mitopoética em termos de prática política”.

O segundo ponto, diz respeito ao papel da literatura na aproximação com o outro. A possibilidade do movimento em direção ao encontro com o outro marca o literário como um espaço dialógico (no sentido bakhtiniano) tanto pela interação com o outro quanto pela demarcação da literatura como espaço de representações e produções culturais. Para citar uma colocação de Compagnon, podemos, então, indagar como podemos pensar a literatura – no nosso horizonte a literatura produzida por mulheres na contemporaneidade – como um espaço de “formação de si mesmo”, bem como o “caminho em direção ao outro” (COMPAGNON, 2009, p. 54). “É possível existir vida sem o outro”, para citar uma coletânea de artigos publicados pela Fundação Gulbenkian, em Portugal? (*Can there be life without the Other?* 2009). Para o argentino Ricardo Piglia, em “Uma proposta para o novo milênio”, a sexta proposta não escrita por Calvino seria justamente esse encontro com o outro:

⁸ Simon Gikandi é um escritor e crítico literário, especialista em literatura queniana e literatura pós-colonial. É professor da Universidade de Princeton.



A verdade tem a estrutura de uma ficção em que outro fala. Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer. “Eu sou outro”, como dizia Rimbaud. Sempre há outro aí. Esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma da experiência. Creio, então, que poderíamos imaginar que há uma sexta proposta. A proposta que eu chamaria, então, de distância, deslocamento, mudança de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se ouve, no que chega de outro.

Falar, pois, do poder da linguagem, da escrita e da literatura pressupõe em minha análise essas duas questões centrais: a) capacidade de construção de mundos; b) movimento em direção ao outro.

Desafios contemporâneos

Não poderia deixar de destacar algumas questões que, como pesquisadora da área, têm perpassado o campo da literatura escrita por mulheres e da crítica literária feminista.

No romance *A distância entre nós* (2005), a escritora indiana radicada nos Estados Unidos, Thrity Umrigar, constrói uma narrativa instigante e intrincada que tem como pano de fundo a Índia contemporânea, uma cidade cosmopolita, sectária e excludente como tantas outras nos países em desenvolvimento. Narra a história de vida de duas mulheres indianas – Bhima e Sera – de classes sociais diferentes que compartilham uma vivência perpassada pelas inerentes contradições do mundo em que vivem. Separadas pelo rígido sistema social, econômico e cultural da sociedade indiana, essas mulheres se unem em torno de problemas comuns às mulheres indianas – ambas sofrem discriminação e exploração sexual. No entanto, essas mulheres são oprimidas de formas diferentes pela própria constituição de classes que as separa. Há entre Sera e Bhima uma hierarquia que confere à última um espaço ainda mais relegado no sistema excludente da sociedade contemporânea. Se Sera passou a vida toda sofrendo abusos físicos e psicológicos de seu marido, sendo espancada com frequência, Bhima é forçada a lidar com um outro tipo de abuso, resultante de sua posição inferior na escala social. Sua neta, Maya, a quem reservava



um futuro melhor do que o de outras mulheres de sua família, ao entrar para a universidade, se vê grávida, após ter sido estuprada pelo genro de Sera. Esse episódio marca de forma contundente a enorme distância entre as personagens femininas, pois acaba por conferir a Maya o destino de tantas mulheres de sua classe social: a exploração sexual e uma vida de sujeição e subordinação. Confrontada com a realidade crua, a sempre solícita, compreensiva e afável Sera é incapaz de transpor as barreiras de classe que a separam de Bhima para pensar naquilo que as une, optando por preservar a cegueira que Umrigar parece condenar na classe média alta indiana. Sera se torna, assim, cúmplice do aniquilamento final de Bhima, acusada injustamente de roubo pelo genro de Sera. Se, por um lado, o romance termina com a liberação simbólica de Bhima, às margens do mar da Arábia, quando essa percebe que, de certa forma, é livre e sujeito de seu próprio destino; por outro lado, aponta para a impossibilidade de reparação dos males dessa mulher pobre e destituída. Ninguém pode falar por Bhima, nem ela mesma. Quando tenta falar, não é ouvida – o dilema da mulher subalterna que Spivak expõe tão bem em termos teóricos em “Pode o subalterno falar?”. No final, apesar do aparente otimismo de Bhima, o leitor sabe que a ela não resta mais nada. Sem trabalho, sem esperanças para o futuro da neta, sem condições de garantir o sustento próprio e o de Maya, a única ligação tênue que lhe prende à vida é a dignidade de saber que não lhe resta mais nada a fazer, já que nenhuma forma de agenciamento será capaz de lhe proporcionar os meios de uma vida honrada, que ela sabe que lhe pertence de direito, como cidadã de um mundo cosmopolita, porém desigual e nefasto.

Esse romance nos alerta tanto para o que nós mulheres temos em comum quanto para o que nos diferencia e ainda para o que nos distancia. Por isso, é extremamente importante falarmos sobre “mulheres” – sempre no plural destacando a diversidade e a diferença entre nós, mas também sobre o que temos em comum e o que pode ser instrumento de luta em defesa de questões que compartilhamos como mulheres. Há, no entanto, toda uma dinâmica relacional de poder – que inclui diferenças significativas de classe, raça e etnia, sexualidade, idade, áreas do conhecimento – à qual não podemos estar alheias. Não podemos falar pelas muitas mulheres que hoje são silenciadas. Não podemos clamar por uma suposta irmandade e igualdade quando sabemos que umas são menos



iguais do que outras, como nos lembra também George Orwell. Assim, precisamos abrir caminho para que outras mulheres possam falar por si, para que elas possam se manifestar sobre suas experiências sobre as quais nós muitas vezes desconhecemos ou mesmo ignoramos.

A falácia da diferença sexual

Ficarmos apegadas a diferenças entre homens e mulheres não nos leva a lugar algum. É claro que não podemos ignorar que há diferenças biológicas entre os sexos, mas não podemos tratá-los como aspectos determinantes. Como diria Simone de Beauvoir: “não se nasce uma mulher, se torna uma mulher” – ou seja não é o determinismo biológico que constrói a imagem das mulheres, mas sim uma construção social e cultural que diz o que devemos ser ou como devemos nos comportar e que opera por meio de uma rede de estereótipos, muitas vezes cruéis, colocando em cena um jogo que conjuga, como lembra Martha Nussbaum, a diferença corpórea e a construção cultural. Cito Chimamanda Adiche, escritora nigeriana, autora de dois livros cuja leitura recomendo: *Sejamos todos feministas* e *Para educar crianças feministas*: “O problema da questão de gênero é que ela descreve como *devemos* ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas de gênero.”

Nesse sentido, pode-se pensar em alguns desafios que se colocam hoje para se pensar em um diálogo profícuo entre literatura e crítica feminista. Um deles, apropriadamente delineado por Rita Schmidt, seria a dificuldade da travessia da fronteira entre as categorias conceituais do “campo discursivo do feminismo para categorias de análise” da “crítica literária e de seu objeto de estudo que é o texto literário” (Schmidt, 2010, p. 269). O desafio seria pensar o literário como um campo privilegiado de inserção dos estudos feministas e como um espaço de articulação e contestação de narrativas que ainda insistem em se posicionar como hegemônicas. Como a literatura produzida por mulheres se coloca diante de um discurso reacionário gerado por uma percepção despolitizante de agenciamento feminino (Shirin Ray, 2008), isto é, um discurso de agenciamento que privilegia as batalhas supostamente já vencidas, a liberdade e a escolha das mulheres, encobrendo perigosamente os vários problemas ainda enfrentados pelas mulheres em outros contextos e em



várias partes do mundo. Penso principalmente na relação da literatura com o que se denominou chamar de feminismo popular ou pós-feminismo (nas palavras de Ângela McRobbie⁹) e de um vetor da literatura que tem ganhado espaço na mídia contemporânea – o que se convencionou chamar de “chick-lit” ou “literatura de mulherzinha”. Ou ainda na distância entre nossas teorizações como feministas e as experiências e vivências de tantas mulheres com quem nos deparamos diariamente, bem como nas representações midiáticas e literárias.

Como podemos nos afastar de um discurso vitimizante que, como nos mostra bell hooks, nos reduz à passividade, e pensar em estratégias e narrativas de resistência que possam ser libertadoras, em sintonia com o que Chantal Mouffe denomina de “modalidades de resistência estética”?

Narrativas de resistência

Rita Felski, em um texto apropriadamente intitulado *Literature after Feminism*, destaca como “a literatura é uma das linguagens culturais através da qual fazemos sentido do mundo” em que vivemos, sendo um campo “saturado de significados sociais”, mas ao mesmo tempo em que “nos ajuda a criar nosso sentido de realidade ao invés de simplesmente refleti-la”. O feminismo “tem influenciado nossa visão dos textos literários” e é importante destacar como, “esses textos, por sua vez, dialogam de volta com o feminismo” (2003, p. 13), fomentando assim um sistema crítico que desloca posicionamentos e coloca em crise modelos epistemológicos (e ontológicos) tradicionais.

A crítica feminista, cuja teorização partiu significativamente dos estudos literários, mudou nosso sentido do que é considerado literatura, dismantando a oposição modernista entre estética e política e oferecendo a possibilidade de uma “dupla visão”, isto é, de se poder analisar conjuntamente a arte e o social, o estético e o político (FELSKI, 2003, p. 21). Para Richard, o “cruzamento de fronteiras entre teoria, estética e política”, que caracteriza as diferentes vozes da crítica feminista hoje, garante uma articulação produtivamente desestabilizadora (RICHARD, 2002, p. 166-168)

⁹ Refiro-me aqui ao argumento de McRobbie de que “post-feminism positively draws on and invokes feminism as that which can be taken into account, to suggest that equality is achieved, in order to install a whole repertoire of new meanings which emphasize that it is no longer needed, it is spent force” (2004, p.255).



que nos permite imaginar o poder e o alcance dessa produção cada vez mais abundante e multifária. Assim, como lembra Rita Schmidt,

é indispensável acreditar que as energias feministas no campo dos estudos literários têm a potencialidade de interferir no discurso crítico, revitalizar o ensino e fecundar uma agenda educativo-pedagógica-política capaz de *interromper* as continuidades históricas das exclusões, da violência e do preconceito. Essa *interrupção* implica a desestabilização das estruturas patriarcais, a transgressão de paradigmas binários, vigentes no campo social e no campo científico, a descolonização do pensamento em sentido amplo e irrestrito e a reinvenção de subjetividades. (SCHMIDT, 2010, p. 270, grifos meus)

É justamente essa possibilidade de pensar o trabalho teórico como uma forma de interrupção – mencionado por Schmidt e teorizado também por Stuart Hall como o trabalho teórico como forma de *interrupção* –, questionando posicionamentos e interrompendo um fluxo crítico outrora contínuo, que tem levado a uma ruptura produtiva no estudo da cultura como aquela efetuada pelos estudos feministas, de gênero e pelos estudos sobre etnicidade e raça (HALL, 1996) por meio de escritas e narrativas de resistência.

Assim, pode-se dizer que é a crítica feminista que força uma interrupção teórica e epistemológica, que “ao soltar os demônios”, sobre os quais nos fala Kahf, apodera-se da palavra, narrativizando os construtos imaginários e se apossando da escrita como forma de desestabilizar o poder instituído e de refletir sobre questões de poder, vitimização e agenciamento. Narrativas de resistência como essas tornam visíveis, por um lado, um processo de vitimização histórica e o legado de silenciamento e invisibilidade; por outro, almejam evidenciar um agenciamento necessário, sem contudo ser laudatório ou negar as condições existenciais e materiais de uma grande parcela da população, aí incluídas as mulheres como uma categoria complexa, multifária, contingenciada pelos múltiplos constituintes identitários e a existência inequívoca de “hierarquias de gênero, classe e raça” (EAGLETON, 2005, p. 5) .

É importante também considerar como essas narrativas de resistência podem ser compreendidas tanto como um efeito quanto um afeto (no sentido que Spinoza dá ao termo: de se sentir afetado por algo



que nos leva a agir), que se traduz numa relação política, mas também em uma reação emocional para com o mundo contemporâneo como tal (AHMED, 2003, p. 238) – o que Rosi Braidotti denomina apropriadamente de “feminismo transformativo”. Tal feminismo deveria, a meu ver, pressupor uma pedagogia crítica que pode ser concebida em termos do que Spivak denomina de “letramento transnacional” que viria a se contrapor aos movimentos globais da atualidade por meio de um aprendizado crítico de leitura dos discursos da contemporaneidade, assegurando um fazer crítico que “decolonize” o pensamento. Isso somente seria possível por meio de uma pedagogia crítica na qual pudéssemos “desaprender” nossos privilégios, procurando “pensar de maneira diferente, aprendendo a produzir teoria em outros espaços “por meio de um hábito *literário* de ler o mundo” para “reivindicar o papel do ensino da literatura como um treinamento da imaginação” (2003, p. 13). Tal conceito parece instrumental no sentido de que uma das formas mais produtivas de propiciar uma leitura crítica dos discursos da atualidade é por intermédio de textos literários e de discursos de escritores e escritoras que contestam e problematizam o atual cenário atual, não apenas pela representação, mas também pela construção e produção de uma percepção de mundo, unindo tanto o estético quanto o político e promovendo a dupla reflexão proporcionada pela literatura, sobre a qual nos fala Felski e Richard.

Assim, um dos desafios que se coloca hoje para a crítica literária feminista seria,¹⁰ a meu ver, o de pensar o literário como um campo privilegiado de inserção dos estudos feministas e como um espaço de articulação e contestação de narrativas provendo o que Maria Lugones destaca como um pensamento decolonial que coloque em xeque a construção do gênero na modernidade.

Podemos, então, indagar que reflexões teóricas são suscitadas pelas escritas de autoras contemporâneas? Como se dá o diálogo entre as críticas literárias feministas e a literatura produzida por escritoras contemporâneas? Como essas produções literárias podem ser vistas como um campo privilegiado de inserção dos estudos feministas e como um espaço de articulação e contestação de narrativas hegemônicas? Como o

¹⁰ Um outro desafio apropriadamente delineado por Rita Schmidt seria a travessia da fronteira entre as categorias conceituais do feminismo e o campo discursivo da crítica literária (SCHMIDT, 2010, p. 269).



afeto atua nessas narrativas de resistência? Como se aproximar, ouvir e abrir espaço para o outro/a? Qual capacidade de intervenção e resistência pode ter uma narrativa que evoque um pensamento decolonial? Como se apoderar do pesadelo?

Lugar de fala

A UFMG tem 90 anos, mas sou apenas a 3ª mulher a ocupar este posto. Isso diz muito sobre a dinâmica das relações de gênero na Academia. Não é menos significativo que as Reitoras – e mentoras – que me antecederam, Profas. Vanessa Guimarães e Ana Lúcia Gazzola, eram da área das Ciências Humanas. Se hoje mais de 50% das estudantes que entram na Universidade são mulheres, elas não estão, como sabemos igualmente distribuídas pelas áreas de conhecimento. É notória a ausência das mulheres nas áreas de ciências exatas, assim como é de conhecimento de todos e todas que à medida que alçamos a pirâmide acadêmica em cargos de destaque, o número de mulheres diminui consideravelmente.

Com essas mulheres de fibra, com quem compartilho da satisfação de “cumprir a sina, inaugurar linhagens, fundar reinos”, como diria a poeta Adélia Prado, minha mais generosa acolhida e meu mais profundo respeito. Repito o que disse em meu discurso de posse: “que sirvamos de modelo e exemplo a tantas jovens e tantas mulheres na necessária luta por emancipação, liberdade e igualdade de condições, e contra o preconceito que ainda vítima tantas de nós”.

O tempo atual é carregado de contradição. Se, por um lado, vivemos momento de incerteza e retrocessos na agenda de demandas das mulheres, por outro lado, nunca estivemos diante de um fenômeno em que tantas mulheres se identificam com a pauta em defesa dos direitos das mulheres e da igualdade de gênero. Trabalho na área desde o início da década de 90, quando fui muitas vezes “acusada” de ser feminista e trazer para o Brasil um modelo importado dos EUA que não se adequava à índole carinhosa e descontraída do brasileiro.

Acredito que temos que representar uma aposta na direção contrária: a aposta no diálogo, na reflexão crítica e na resistência. Como diria a escritora Eliane Brum, precisamos “resistir ao medo e se juntar para criar futuro é o ato primeiro de resistência”. “É preciso voltar a encarnar as palavras”, diria Brum, as palavras de Toni Morrison, de Conceição Evaristo,



de Mohja Kahff, de Adélia Prado, de Thrity Umrigar e de tantas outras escritoras. É preciso também criar o comum, o que nos une. Vivemos momentos nos quais deve sobressair, a elaboração de estratégias para resistir a um ataque sistemático— que operam no campo material e prático, do estrangulamento de políticas públicas para as mulheres e no campo simbólico de disputa de narrativas, de tentar minar o a legitimidade de nossas lutas. A criação comum começa pela aproximação com o outro/a e pela linguagem, como nos lembra Brum. É uma luta antiga que precisamos todas abraçar hoje mais do que nunca. Que Emily Dickinson nos sirva de inspirar em um de seus mais potentes versos: “A esperança tem asas. / Faz a alma voar. / Canta a melodia sem saber a letra. / E nunca desiste. Nunca”.

Referências

AHMED, S. **Feminist Futures**. In: EAGLETON, M. A Concise Companion to Feminist Theory. London: Blackwell, 2003. p. 236-254.

APPADURAI, A. **Modernity at Large: Critical Dimensions of Globalization**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996.

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Trad. Lauda Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DERRIDA, J.; DUFOURMANTELLE, Anne. **Da hospitalidade**. Anne Dufourmantelle convida Derrida a falar da hospitalidade. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

FELSKI, R. **Literature after Feminism**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

FRIEDMAN, S. S. **Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

HALL, S. Cultural Studies and Its Theoretical Legacies. In: MORLEY, D.; CHEN, K. (Eds.). **Stuart Hall Critical Dialogues in Cultural Studies**. London: Routledge, 1996. p. 262-275.

KAHF, M. **E-mails form Scheherazad**. Gainesville: University Press of Florida, 2003.

KRISTEVA, J. **Strangers to Ourselves**. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991.

LAURETIS, T. de. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.



RICHARD, N. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2002.

SARLO, Bz. Tempo Passado: **cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG, 2007.

SCHMIDT, R. T. **Revisitando a mulher na literatura**: horizontes e desafios. 2010.

SPIVAK, G. C. Claiming Transformation: Travel Notes with Pictures. In: AHMED, S.; KILBY, J.; LURY, C.; MACNEIL, M.; SKEGGS, B. **Transformations**: Thinking Through Feminism. London and New York: Routledge, 2000. p. 119-130.

SPIVAK, G. C. **Death of a Discipline**. New York: Columbia University Press, 2003.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TY, E. **The Politics of the Visible in Asian North American Narratives**. Toronto: University of Toronto Press, 2004.



**MARGARET ATWOOD:
SF, ÉTICA, GÊNERO E ECOLOGIA¹**

**MARGARET ATWOOD:
SF, ETHICS, GENDER, AND ECOLOGY**

Izabel Brandão²
Ildney Cavalcanti³

RESUMO: Este trabalho analisa o primeiro romance da trilogia distópica *MaddAddam* (*MaddAddão*), composta por *Oryx and Crake* (2003, *Oryx e Crake*, 2004), *The Year of the Flood* (2009, *O ano do dilúvio*, 2018) e *MaddAddam* (2013, *MaddAddão*, 2019), da autora canadense Margaret Atwood, tendo por base justaposições de questões éticas, de gênero e ecológicas. Nosso olhar recai sobre a figuração de personagens femininas centrais, especialmente Oryx, observando as formas como a *sf* de Atwood pode alinhar-se às teorias contemporâneas acerca do corpo das mulheres; do poder (Foucault, 1994) e da mascarada (Russo, 1986; Grosz, 1990; Butler, 1990). Ao examinar o funcionamento do princípio distópico da redução do mundo (Jameson, 2005) na narrativa em tela, enfatizamos a política de gênero subjacente à representação das personagens femininas, ao tempo em que lidamos com as seguintes questões: como compreender a problematização da autora acerca das trajetórias das mulheres no contexto da ideologia patriarcal como ainda presente no futuro apresentado no romance? Até que ponto os corpos das mulheres reencenam uma identificação potencial com o opressor? Quais as metáforas literárias em jogo na construção das interações dentro do universo humano e mais-que-humano (Alaimo, 2010)? Considerando os tropos de gênero e ecológicos, quão ético é o mundo criado por Atwood? Visto como *sf*, no sentido de que combina fato científico, ficção científica, fabulação especulativa, e feminismo especulativo (Haraway, 2016), a obra da autora canadense elabora reflexões provocadoras acerca do futuro da humanidade (?).

Palavras-chave: SF de mulheres. Ética. Gênero. Margaret Atwood. Ecocrítica Feminista.

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 20 de novembro de 2019.

² Profa. Titular da Universidade Federal de Alagoas. Ph.D. em English Literature. Pesquisadora do GT A mulher na Literatura. E-mail: ifob.izabel@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4723-9046>.

³ Profa. da Universidade Federal de Alagoas. Ph.D. em English Literature. Pesquisadora do GT A mulher na Literatura. E-mail: cavalcantiildney@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8932-6207>.



ABSTRACT: This chapter analyses Margaret Atwood's dystopian novel *Oryx and Crake* (2003), the first of the *MaddAddam* trilogy, by focusing on the juxtapositions of ethical, gender and ecological issues. We look at the figuration of the major women characters, especially Oryx, regarding the ways Atwood's SF can be aligned to contemporary theories about women's body, and the masquerade (Russo, 1986; Grosz, 1990; Butler, 1990). By observing the functioning of the dystopian principle of world reduction (Jameson, 2005) in Atwood's narrative, we stress the gender politics underlying the portrayal of the women characters as we deal with the following questions: how to understand the author's problematizing of women's trajectories in the context of the patriarchal ideology as still configured in the future depicted in the novel? To what extent do women's bodies reenact a potential identification with the oppressor? What are the literary metaphors at play in the construction of the interactions within the human and the more-than-human (Alaimo, 2008) universe? Bearing in mind gender and ecological tropes, how ethical is the world created by the Canadian author? Viewed as SF, in the sense that it combines science fact, science fiction, speculative fabulation, and speculative feminism (Haraway, 2016), Atwood's works may raise provocative reflections as regards the future of humanity (?).

Keywords: Women's *sf*. Ethics. Gender. Margaret Atwood. Feminist Ecocriticism.

O nome de Margaret Atwood evoca obras futuristas, especialmente em razão do seu bem sucedido romance *The Handmaid's Tale* (*O conto da aia*, 1986), esta aclamada distopia feminista detentora de inúmeros prêmios literários e que foi recentemente adaptada para a TV fechada.⁴ Em que pese a controvérsia causada por Ursula Le Guin (2009) e endereçada pela própria Atwood (2011), em relação às fronteiras entre *sf* (ficção científica, ficção especulativa e fantasia)⁵, o fato é que se pode encontrar na autora canadense uma mistura de gêneros literários, uma hibridez em relação a diferentes modos composicionais: da saga à trágica história de amor; da *sf* à ficção apocalíptica; do mito e lenda à fabulação científica. Assim, situamos a obra de Atwood no terreno movediço da estética pós-modernista, da qual cercas exatas e categóricas foram removidas, e sugerem que a trilogia *MaddAddam* (*MaddAddão*) – *Oryx and*

⁴ Dirigida por Reed Morano, para a plataforma *streaming* Hulu, cuja primeira temporada foi ao ar em 2017.

⁵ "Quando se trata de gêneros, as fronteiras estão cada vez mais indefesas e as coisas deslizam despreocupadamente para frente e para trás entre elas" (ATWOOD, 2011, p.7).



Crake (2003) (*Oryx e Crake*, Rocco Digital, 2018)⁶, *The Year of the Flood* (2009), (*O ano do dilúvio*, Rocco Digital 2018) e *MaddAddam* (2013) (*MaddAddão*, Rocco Digital 2019) – pode ser lida como *sf*, de acordo com a visão de Donna Haraway (2016), ou seja, como fato de ciência, ficção científica, fabulação especulativa e feminismo especulativo. Na verdade, nos romances da trilogia fatos e ficções científicas estão interligadas e são coloridas por especulações futuristas cujos conteúdos são nitidamente gendrados, ecológicos e distópicos, precisamente o que provoca nossas respostas à luz de uma leitura feminista e ecocrítica. De forma mais específica, focamos nas justaposições de assuntos ligados à ética⁷, gênero e ecologia na figuração das principais personagens femininas, especialmente *Oryx*, no primeiro romance, e o seu alinhamento com teorias contemporâneas sobre os corpos das mulheres, corpos utópicos (FOUCAULT, 2013) e a mascarada (RUSSO, 1986; GROSZ, 1990; BUTLER, 1990).

A discussão que segue baseia-se no princípio distópico da redução de mundo (JAMESON, 2005), e da redução das mulheres no mundo (LEFANU, 1988), um traço comum nas distopias feministas. Enfocamos os traços distópicos (a política de gênero subjacente à representação), conforme lidamos com a problematização, suscitada por Atwood, das trajetórias das mulheres no contexto da ideologia patriarcal conforme ainda configurada no futuro desenhado no romance, a extensão na qual os corpos das mulheres revelam uma identificação potencial com o opressor e as metáforas literárias em jogo nas interações no interior do universo humano, pós-humano e/ou mais-que-humano.⁸ Considerando os tropos de gênero e ecológicos, acreditamos que a obra de Atwood pode provocar instigantes reflexões no tocante ao futuro da humanidade.

Juntamente com o fracasso do projeto de modernidade e da crescente hegemonia do modelo antropocêntrico, patriarcal, de classe,

⁶ A edição utilizada neste artigo é a listada nas referências.

⁷ O uso do termo ética aqui segue a compreensão de Alaimo (2008) acerca de uma ética material que nos inclui enquanto humanos em um espaço transcorpóreo que é também pós-humano.

⁸ Entendemos o conceito de pós-humano a partir de Cary Wolfe, no sentido de que o pós-humanismo vai além de “uma temática de descentralização do humano”, privilegiando “como pensar confronta aquela temática [...]” (2010, p.xvi). Também compartilhamos da visão de Andrew Pickering sobre o termo estar localizado em “um espaço no qual os atores humanos ainda estão lá, mas estão inextricavelmente emaranhados com o não-humano, não mais no centro da ação e dando as ordens [...]” (citado em Alaimo, 2008, p. 253). Para mais informações sobre o pós-humanismo, e especificamente em relação à trilogia, cf., Ferreira (2015).



heteronormativo, capitalista e neoliberal de relacionalidade humana, testemunhamos o Antropoceno, uma era de incertezas. Se há algo certo, nos tempos contemporâneos, é a ideia de que nosso mundo se tornou uma distopia.⁹ E nesse contexto, caracterizado por horizontes sombrios (MOYLAN; BACCOLINI, 2003), a arte da ficção aponta para o crescimento das distopias como uma tendência atrativa para as/os leitoras/es. Embora as distopias tenham sempre sido um componente na história literária e cultural¹⁰, o gênero floresce ao longo do século 20, com a ascensão das distopias clássicas e críticas (MOYLAN, 2000; CAVALCANTI, 2003), e chega ao novo milênio como uma forte tendência que traz consigo e transfigura os piores fatos que nos circundam, cristalizando-os em narrativas (literárias, filmicas, de séries, gráficas) que inundam a cultura com seus “novíssimos mapas do inferno” (SUVIN, 2004).¹¹

Os diálogos que unem as obras de *sf* de Atwood e a teia intertextual das distopias, são claros. Confinamento, controle e vigilância (incluindo o uso reiterado dos olhos como um de seus símbolos centrais, numa clara alusão a *1984*, de George Orwell [1949]) em *O conto da aia* e a criação de uma “nova espécie” – os Crakers, pelo cientista obcecado Crake – , combinados a um tropo de sobrevivência do último ser humano num cenário pós-apocalíptico são alguns dos detalhes de enredo que incorporam os tons sombrios das ficções proto-distópicas de Mary Shelley no século 19, por exemplo. A padronização de comportamento imposta por um poder onisciente e central, outro traço recorrente nas utopias e distopias clássicas, é reinventado por Atwood por meio do controle sobre os corpos – humanos e não-humanos – e sobre a expressão linguística (cf., por exemplo, a imposição de *scripts* de comunicação em *O conto da aia* e em *Oryx e Crake*) e pela ironia que emprega, conforme mostraremos.

A trilogia *MaddAdão* é uma ecodistopia¹² feminista que tem recebido bastante atenção crítica a partir de uma variedade de

⁹ Em sua introdução a *Dystopian Matters*, Fatima Vieira enfatiza a onipresença da distopia em nosso tempo ao afirmar que “a distopia invadiu a dimensão política de muitos países do mundo” (2013, p. 1).

¹⁰ Cf. Claeys (2017) para uma pesquisa histórica sobre proto-distopias, obras que precedem as mais conhecidas distopias clássicas do século 20.

¹¹ Todas as traduções são de Izabel Brandão e/ou de Ildney Cavalcanti, excetuando-se quando explicitamente indicado nas referências, ao final deste ensaio.

¹² O termo “eco(dis)topia” (Brandão, 2017) origina-se da ambivalência presente na conceitualização de utopia e leva à compreensão do corpo como texto discursivo que percebe a *naturezacultura* (HARAWAY, 2003) como interdependente, interconectada e em permanente



perspectivas.¹³ Nossa leitura corrobora o entendimento de Pedro Fortunato de que “a exploração do corpo feminino contribui para a caracterização distópica do mundo conforme imaginado nessa obra especulativa” (2018, p. 64) e examina alguns personagens do primeiro romance, orientada pela percepção de que o princípio ecodistópico é ativado pelos eixos interseccionados em diálogo com assuntos como ética, gênero e ecologia.

Oryx e Crake pode ser definido como uma história ecodistópica no sentido de que, a partir de um mundo destruído, abre-se a possibilidade de sua reconstrução, ainda que a leitora/o leitor não tenha certeza do que vai acontecer.¹⁴ A narrativa principal gira em torno de Jimmy, rebatizado de “Homem das Neves” após o apocalipse, que compartilha conosco suas memórias do passado recente. E porque a perspectiva de Oryx é vista em uma parte curta do romance (no Capítulo 6), a “verdade” pertence a um homem, aparentemente o “último” da espécie, sendo a história uma porção da realidade que existe na mente desse dado homem em circunstâncias extremas de sobrevivência. Ainda assim, esta fração de realidade é a que temos e com a qual devemos lidar quando ela nos chega.¹⁵

É através de Jimmy que conhecemos as outras personagens: os Crakers (ou os filhos de Crake, resultado de seu experimento de sete anos, o “Projeto Paradise”¹⁶), um grupo de seres geneticamente manipulados por quem Homem das Neves é obrigado responsabilizar-se, após o apocalipse¹⁷; o cientista altamente inteligente Crake, o criador (ou Glenn), melhor amigo de Jimmy, e também responsável pela pílula da morte BlyssPlus, que dizimou aquelas/es que buscavam prazer de intensa duração; Oryx, uma

interação. Tais ressonâncias tanto podem ser positivas quanto negativas. O romance de Atwood pode ser considerado como ecodistópico devido à supressão do desejo e da agência de uma corporalidade humana, impostas por uma ordem hegemônica. Também consideramos (com FOUCAULT, 2013) a ideia do corpo como um *locus* da utopia, conforme mostra a narrativa de Atwood: uma limitação em sua máxima expressão.

¹³ Cf. Fortunato (2018) para um estudo global da crítica à trilogia atwoodiana.

¹⁴ O Dilúvio Seco não fornece nenhuma evidência clara do tipo de mundo que emerge do apocalipse.

¹⁵ A experiência de ler os três romances dessa trilogia – que nos permite ‘ouvir’ o ponto de vista de outras personagens acerca dos ‘fatos’ narrados pelo Homem das Neves –, entretanto, fornece evidência de que a narrativa de Jimmy está baseada em alguma verdade.

¹⁶ Além da alusão mítica, observe-se que esta é uma clara referência à suposta citação de Albert Einstein sobre Deus não jogar dados com o universo. Confira a polêmica em Andrew Robinson, 2018.

¹⁷ As criaturas pós-humanas de Crake são criadas por meio de “bioengenharia para destruir os humanos e a ciência, revertendo os humanos (que é, essencialmente, o que os Crakers são, baseados em seu genoma) a um status pré-humano (a humanidade compreendida como uma base sócio-tecnológica)” (MARQUES, 2015, p.139).



mulher enigmática de idade indefinida, que foi vendida pela própria mãe quando criança devido à extrema pobreza em que vivia¹⁸; os pais de Jimmy, e muitos outros.

Os pais de Jimmy são cientistas, mas Sharon¹⁹, a mãe, abandona a família e o ambiente de segurança para cientistas da corporações exatamente por discordar do que sua vida profissional havia se transformado. Sua vida doméstica também não é o que ela desejava ou merecia, especialmente porque o marido havia vendido a alma para a indústria para a qual trabalhavam, por ela definida como “imoral” e “sacrilégio” (ATWOOD, 2004, p. 60). A atitude do marido sugere um fracasso ético “a favor da proliferação do avanço científico a qualquer custo” (EVANS, 2010, p. 37). Após conseguir fugir do complexo altamente vigiado, adere ao que pode ser chamado de “resistência” e é morta pelo CorpSecorps na metade do romance. Jimmy perde o contato com o pai, que se casa em segundas núpcias com sua assistente, Ramona. Depois, Jimmy toma conhecimento de que o pai também fora morto pela CorpSecorps, da mesma forma que havia acontecido com o pai de Crake, outro cientista que sabia demais.²⁰

Lucia de La Rocque e Claudia Camel (1999) apontam em sua discussão sobre o romance, que as práticas científicas apresentadas batem de frente contra a política proposta em 1999 pela Carta de Budapeste, na qual as Nações Unidas defendem que a ciência deve ser para todos. Atwood apresenta uma ciência totalmente engajada com políticas antiéticas, do tipo conhecido como “ciência masculina”, que atende a uma minoria privilegiada.²¹

O romance explora temas que se relacionam com o conceito de “ciência-como-tal” de forma terrível, fazendo com que ideias abomináveis

¹⁸ Tania Swain (2018) discute as temáticas da comida e da nutrição, em suas interfaces com questões de gênero e consumo. Esse foco dialoga com a condição miserável da família de Oryx, o que conduziu à sua venda.

¹⁹ O nome dela é mencionado apenas duas vezes em todo o romance. A cientista é normalmente referida como “a mãe de Jimmy”.

²⁰ A mãe de Crake é também descrita como cientista, uma especialista em diagnósticos, mas sua presença na narrativa é bastante obscura. Leitoras/es entendem que ela teve uma morte trágica através de contaminação por uma bioforma – ‘acidentalmente’ provocada por ‘sabotagem’ (ATWOOD, 2004, p. p.166).

²¹ A definição de críticas/os para “ciência masculina” concorda com a noção de Sandra Harding para “ciência-como-tal” (“science-as-usual”): “todo o empreendimento científico, seus propósitos, práticas e funções” (1991, p.54), i.e., uma ciência cúmplice do patriarcado que tanto exclui as mulheres quanto as coloca em posições secundárias, como no caso de Ramona.



pareçam “normais”. Experimentos com animais e pessoas estabelecem uma manipulação sem limites do corpo. Os experimentos genéticos de Crake que culminam na criação dos Crakers dependem da dizimação de pessoas por meio da pílula da morte. Este futuro pode ser visto como uma ilustração irônica da discussão empreendida por Stacy Alaimo (2008)²² acerca do “espaço ético da transcorporalidade” em relação aos corpos tóxicos, tais como os nossos, que “herdam” os produtos químicos que poluem o meio ambiente (p. 259). Como “o trânsito das toxinas pode nos permitir verificar que produtos químicos carcinogênicos são produzidos por algumas das mesmas companhias que vendem drogas para quimioterapia” (ALAIMO, 2017, p. 931), no mundo distópico de Atwood, a ciência patriarcal cria e destrói visando lucro.

Uma forma clara de como a “ciência-come-tal” funciona no romance está na comparação entre a primeira e a segunda esposa do pai de Jimmy. Sharon, a primeira, é uma cientista ética, que rejeita que o marido tenha se vendido para o complexo biotecnológico. Não surpreende que Atwood escolha definir sua identidade principalmente como a mãe de Jimmy. Já Ramona, a segunda esposa, é sua assistente e “homem de confiança” (ATWOOD, 2004, p. 56)²³, conforme ele “brinca”, e assim permanece, apesar de ser uma competente técnica de laboratório. Enquanto a mãe de Jimmy abandona o lar e se torna ativista, Ramona permanece onde está, preenchendo o papel que o patriarcado quer para as mulheres. Ironicamente, não consegue se tornar mãe, uma das funções mais valorizadas para as mulheres desse tipo de sociedade.

Ao recordar de sua amizade com Crake, quando *hackeavam* sites de internet por brincadeira, Jimmy revela o ponto especial da amizade entre eles: Oryx, uma personagem de idade indefinida, que não pode ser chamada nem de “menina” nem de “mulher”, porque sua aparência ambígua nunca deixa isso suficientemente claro.²⁴ A descrição que Atwood faz de Oryx

²² A *Revista Estudos Feministas* publicou uma tradução desse artigo de Alaimo em 2017. Cf. referências.

²³ “Homem de confiança” é a expressão usada por Atwood.

²⁴ O romance de Atwood mostra uma de suas preocupações sobre a cultura contemporânea: “a generalização de pornografia e violência na cultura central [e] sua inquietação quando descreve



remete leitoras/es a outras personagens femininas em romances distópicos – como Julia, em *1984*, de Orwell; Clarisse McClellan, em *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; e Marla, em *Fight Club* (1996), de Chuck Palahniuk –, que desempenham papéis coadjuvantes em contra-narrativas de protagonistas masculinos.²⁵ Oryx, no entanto, é mais ambivalente. Sua presença é sempre elusiva, o que talvez seja indicativo de que ela não seja real de uma forma material. Considerando que sua imagem fora “salva” por Crake de um *site* pornô e, mais tarde, Oryx negue que seja ela (“Não acho que seja eu” [ATWOOD, 2004, p. 89]), ela pode ser concebida como uma figura idealizada de mulher feita sob medida: infantil, para nunca crescer.²⁶ Outro tema recorrente nas distopias *sf* contemporâneas, essas imagens são *fake*, não importa o quão atraentes sejam, pois não se materializam facilmente.²⁷

Essa mulher idealizada, no entanto, é apenas um disfarce, uma máscara que Oryx usa, pois seu corpo é o produto que ela oferece ao mercado patriarcal que comodifica as mulheres.²⁸ A comodificação do corpo pode ser compreendida conforme o entendimento de Alaimo a respeito da “agência corporal”, ou “corpos que resistem aos processos de normalização, ou se recusam a agir, ou agem de maneiras indesejáveis para aqueles que os habitam ou para outros” (2017, p. 921), um conceito usado em relação aos estudos de deficiência, mas que pode ser estendido à performance de Oryx ou à sua máscara identitária.

Compreendemos “feminilidade” como uma “máscara que mascara a não identidade” (RUSSO, 1986, 223-224), como a mascarada psicanalítica da dissimulação pressuposta que as mulheres aprendem a

a degradação da cultura numa sociedade na qual violência e pornografia tornaram-se formas de entretenimento prontamente disponíveis e baratas” (BOUSON, 2009, p. 97).

²⁵ Cf. Moylan (2000) e Lima (2017) para comentários acerca de tais caracterizações.

²⁶ Oryx pode ser associada à anima junguiana, geralmente produto da mente heterossexual que surge como uma forma de verdade. Cf. Carl Jung (1987), James Hillman (1985), Sarah Nicholson (2013) acerca do conceito de anima. Para uma leitura feminista do arquétipo, cf. Susan Rowland (2002). Essa imagem é afim com a noção psicanalítica de feminilidade, especialmente em vista da mascarada, conforme performada pelas mulheres. Cf. Russo (1986), Butler (1990) e Grosz (1990).

²⁷ Em *The Stone Gods* (2007), de Jeanette Winterson, o procedimento tecnológico é chamado de “conserto genético” e congela os corpos das mulheres para que permaneçam jovens.

²⁸ A palavra Oryx indica uma associação com um animal africano ameaçado de extinção. Oryx e Crake são nomes de um jogo eletrônico conhecido como “Extinctathon” (p. 46, p. 199), e a ironia que se pode observar é que, considerando que a narrativa de Jimmy é um retrospecto, ambas as personagens já estão, por assim dizer, mortas.



performar de modo a sobreviverem.²⁹ Mais recentemente esse conceito também foi trabalhado por Cavalcanti (1999), em relação às estratégias de sobrevivência nas distopias feministas; e por Brandão (2014, 2018), em relação ao corpo como máscara no cinema contemporâneo e na poesia. Esse último argumento é particularmente conveniente para o romance de Atwood no sentido da compreensão discursiva do corpo como texto cultural, i.e, relacional.³⁰ Esse corpo, quando visto em deslocamento, transformação e reposicionamento pode “transformar a mascarada num poder a ser apropriado crítica e positivamente pelas mulheres” (BRANDÃO, 2014, p. 91). Assim, podemos entender o corpo de Oryx como sendo um corpo ecodistópico, uma vez que ela o veste de acordo com o cliente, para aquilo que ela precisa para sobreviver, uma estratégia, conforme já apontado. Não é à toa, portanto, que ela se torna uma multiplicidade de mulheres, conforme ouvimos de Jimmy/Homem das Neves:

Entra Oryx. Momento fatal. Mas que momento fatal? Entra Oryx como uma menina novinha em site de pornografia infantil, flores no cabelo, chantilly no queixo; ou Entra Oryx, completamente nua e pedagógica no santuário dos Crakers; ou Entra Oryx, toalha enrolada no cabelo, saindo do chuveiro; ou Entra Oryx num terninho de seda cinza, saltos modestos e médios, carregando uma pasta, a própria imagem de uma promotora de vendas internacional do Complexo? Qual dessas será, e como ele pode ter certeza de que há uma linha que conecta a primeira à última? Havia apenas uma Oryx, ou seria ela uma legião? (ATWOOD, 2003, p. 307-308)³¹

As máscaras que Oryx usa estão relacionadas ao que Alaimo (2017, p. 924) chama de “práticas de conhecimento”, uma vez que seu corpo revela seus limites e capacidades, estando, portanto, conectado à cultura e ao meio ambiente. Essa é a sua agência.

²⁹ O estudo de Joan Rivière sobre a mascarada no começo do século 20 aponta para ela como o uso feito pelas mulheres da máscara social de ‘feminilidade’ visando “tanto esconder a possessão de masculinidade quanto evitar as represálias esperadas se forem descobertas por possuí-la” (citada em Wright ed. 1992, p. 243). Mais recentemente, Russo (1986), Butler (1990) e Grosz (1994) revisitam e problematizam a mascarada.

³⁰ Cf. Bordo, 1993; cf. também Gaard, Stock e Opperman, 2013.

³¹ Motivadas por escolhas tradutórias que consideramos mais pertinentes, decidimos por utilizar nossa própria tradução nesse fragmento. A tradução brasileira encontra-se em Atwood, 2004, p. 282.



A maior parte do que sabemos sobre Oryx nos é reportado por Jimmy, que inicialmente a descreve como “tridimensional [...]”. Era pequena e delicada e estava nua como todas as outras, usava apenas uma guirlanda de flores e um laço cor-de-rosa, como era comum em sites de pornografia infantil” (ATWOOD, 2004, p. 88). Porém, apesar de haver uma pretendida inocência nos objetos cenográficos, tal inocência desaparece à medida em que a/o leitora/leitor a relembra com creme chantilly no queixo, o tipo de coisa usada pelos sites pornô que exploram crianças para o comércio e o lucro. Isso seria realmente no futuro? O corpo ecodistópico de Oryx é de fato um texto significativo ao revelar o quanto as mulheres são exploradas sexualmente desde a infância num ambiente patriarcal.

A ironia atwoodiana não poderia ser mais gritante. E sutis são as nomeações das universidades frequentadas por Jimmy e Crake. Crake, um cara de exatas, vai a uma universidade de alto *ranking*, Watson Crick, enquanto Jimmy, uma pessoa das letras, ingressa na desprestigiada Martha Graham, um nome de homem e um de mulher, respectivamente. Números indicam lucro; palavras geram problemas. Essas escolhas distópicas mais uma vez evidenciam o uso da ironia feito por Atwood para expor desequilíbrios culturais para os quais a maioria de nós pode estar cega.

Apesar de se envolver em alguns casos amorosos enquanto cursa a universidade, Jimmy permanece ligado à imagem de Oryx, à figura de alguém que ele nunca esquecera desde sua adolescência. Quando essa figura se “materializa”, eles se tornam amantes. Na verdade, entram num tipo de “triângulo amoroso” com Crake, que aparentemente não se dá conta disso.³²

Tendo sido vendida enquanto ainda criança para um homem a quem chamava de Tio Ene, Oryx era forçada a vender flores, sendo exposta aos (e explorada pelos) homens. Tio Ene a “defendia” da violência (ao menos da violência física) e a presenteava com doces. Ela nunca o culpara por nada. Após sua morte, Oryx é novamente vendida, desta vez para um homem que produz filmes pornô. E é assim que Jimmy a conhece: via computador. Ela teria então uns oito anos.

³² Assim como em outras ficções de Atwood, ecos das narrativas bíblicas podem ser ouvidos neste detalhe de enredo. Cf. Aline Ferreira (2015, p. 46) para uma leitura deste romance que sublinha a revisão da Santíssima Trindade Cristã (com o acréscimo de uma mulher).



Quando se encontram, Crake tem possivelmente 26 anos, ou talvez um pouco mais, mas a idade de Oryx não é mencionada. Deve ter 18, e é uma garota de programa, trabalhando para a Assistência Estudantil. Ele se apaixona por ela, apesar de nunca admiti-lo. Oryx torna-se sua assistente, fazendo a mediação entre o mundo e os Crakers.³³ Entre esses seres ela convive sempre nua, tendo seu corpo outra vez exposto, para não perturbar o mundo natural deles. O corpo de Oryx é objeto de abuso³⁴, e sua presença desnuda junto às/aos Crakers numa redoma de vidro – que previne a fuga dos seres de Crake (e Oryx) –, sugere a ideia de um espetáculo encenado para um *voyeur* como Jimmy.³⁵ Em exame cuidadoso, o grupo formado pela nova espécie e por Oryx (com seus corpos ecodistópicos) tornam-se criaturas estranhas a serem observadas, reiterando como funciona a ciência-come-usual (“science-as-usual”) no mundo distópico de Atwood.

Quando Jimmy assume o papel de assistente de Crake, para criar uma propaganda para a venda do seu BlyssPlus apocalíptico, ele encontra Oryx na vida real, e tornam-se amantes, sem o conhecimento de Crake. Porém, sua ligação é de natureza diferente, pois, com este último, ela não é a garota de programa tal como se mostra para Crake. Conforme ela mesma aponta: “Ele está fazendo coisas importantes. Não tem tempo para brincar. De qualquer maneira, Crake é meu patrão. Você é por diversão” (ATWOOD, 2004, p. 287).

Apesar de Jimmy indignar-se com a experiência de exploração de Oryx, ela parece não se importar com seu passado, o que nos leva a refletir sobre o alcance do conceito de exploração. A cumplicidade das mulheres, e até mesmo sua identificação com o opressor, não é novidade. Confrontada com a raiva de Jimmy, Oryx minimiza o trauma: “Ah, Jimmy, você ficaria mais satisfeito se todos nós tivéssemos morrido de fome? – disse Oryx com um riso abafado. Era esse o riso que ele mais temia, porque disfarçava um

³³ Ecoam aqui outras ficções científicas contemporâneas em que figuram personagens femininas como ‘professoras’ da ‘nova espécie’. Em *Body of Glass* (1991), de Marge Piercy, Malka, uma cientista de idade avançada, é responsável pela programação e socialização do ciborgue Yod, planejado e construído por Avram. O padrão é o de um cientista criar os seres, que são então socializados por mulheres, o que reitera e problematiza os aparatos de gênero nas ciências e na maternagem. Nesse contexto, Oryx pode ser lida como uma provedora/cuidadora (“nurturer”) em relação às/aos Crakers; e como mensageira do apocalipse por conta de seu papel como disseminadora da pílula BlyssPlus, ou do Dilúvio Seco planejado por Crake.

³⁴ Sobre este ponto, ver o conceito de Diana Romero sobre “site de abuso” (2013, p. 166).

³⁵ Ver o fragmento: Três vezes por dia Jimmy observava os crakers, espiando-os como se fosse um voyeur. Como se fosse não, ele era um voyeur (ATWOOD, 2004, p. 308).



certo desprezo bem-humorado. Ele o deixava gelado: era como um vento frio sobre um lago enluarado” (ATWOOD, 2004, p. 116). De fato, um de seus traços mais perceptíveis – seu “risinho abafado” (“small rippling laugh”) – é irônico e subversivo, uma forma de resistência, uma atitude que a absolve de conluio com o sistema opressor que a explora.³⁶ É sua forma de sobreviver em tal sistema.³⁷

Ao discutir a ideia do corpo grotesco em Bakhtin, Mary Russo (1986) especula sobre o porquê de ele nunca haver questionado a gargalhada da bruxa velha nas figuras Kerch de terracota por ele abordadas. A resposta, no caso de Oryx, é que seu “risinho abafado” conduz ao único tipo de ‘ativismo’ que ela é capaz de performar.³⁸ Seu “desprezo bem-humorado” contrasta com a atitude de todas/os aquelas/es que se rebelam contra o sistema e terminam morrendo, assim como a mãe de Jimmy, e, posteriormente, tanto seu pai quanto o de Crake, que sabiam demais sobre as doenças manipuladas, criadas em laboratórios pelo sistema das corporações.³⁹

No tocante à ética, gênero e ecologia, o romance de Atwood nos oferece uma ilustração profunda de um “futuro” distópico possível. Nesta figuração, os corpos possuem “limites [...] porosos” (ALAIMO, 2017, p.932), e tal toxidade é parte de uma ética que age para o controle do mundo.

Considerando o corpo como um marcador discursivo da identidade e os traços ecodistópicos discutidos em relação às personagens femininas de *Oryx e Crake*, percebemos que Atwood vislumbrou um mundo distópico e desesperançoso que é tragicamente parte de nossos dias na contemporaneidade. Jimmy, ao final do romance, encontra-se intoxicado

³⁶ Fortunato (2017) e Fortunato & Cavalcanti (2019) também analisam a personagem Oryx, com foco na representação de corpos distópicos na trilogia MaddAdão. Cf., especialmente, neste último, a seção “A trajetória de Oryx: pedofilia e prostituição”.

³⁷ Em argumento semelhante, afirma Hall (2009, p. 194): “A auto-definição de Oryx como um sujeito que age sobre outro, mais do que um objeto que recebe a ação”.

³⁸ A agência de Oryx ocorre de forma dissimulada, pois quando ela nega ser a garota da fotografia, somos informadas/os que: “Outra mulher no lugar dela teria amassado a foto, chorado e o denunciado, teria dito que ele não sabia de nada da vida dela, teria feito uma cena em regra. Em vez disso, ela alisou o papel, passando delicadamente os dedos pelo rosto macio e desdenhoso de criança que – com certeza – um dia tinha sido ela” (ATWOOD, 2004, p.90)

³⁹ Cf. Alaimo (2017, p. 931).



com tudo aquilo que enfrentara: a população decimada; os assassinatos das pessoas que amava; seu corpo ferido e maltratado; seu ser como presa de animais geneticamente modificados; os Crakers, que dele dependem para a sobrevivência e que sabem de quase nada sobre o mundo; e o confronto com prováveis inimigos (humanos e não-humanos). Suas recordações são o que poderá (re)conectar as/os leitoras/es à possibilidade de salvação. Os vislumbres de resistência, ilustrados pela mãe de Jimmy e por Oryx, apontam de forma tênua para a esperança. Seus assassinatos são parte de um sistema que tenta apagar aquelas/es que não estão de acordo com suas regras.

Da mesma forma, é necessário salientar que as tentativas de resistência são diferentes: Sharon encarando a câmera, como se afirmando que ela estava defendendo a liberdade, conforme percebemos nos comentários de Jimmy ao assistir às imagens transmitidas pela CorpseCorps: “Um close-up: a mulher estava olhando diretamente para ele: um olhar azul, direto, desafiador, paciente, ferido. Mas sem lágrimas. Depois o som foi aumentado subitamente. Adeus. *Lembre-se de Killer. Eu te amo. Não me decepcione.*” (ATWOOD, 2004, p. 239-240, grifo no original).

O assassinato de Oryx segue uma linha diferente, pois é ambíguo. Sua aquiescência ao sistema falha, seja como resultado de ciúme por parte de um cientista obcecado, seja como um ato necessário, uma vez que Crake desejava apenas que Crake sobrevivesse e cuidasse de sua criação. E visto que Jimmy sobrevive e de fato cuida dos Crakers, a ambiguidade permanece fincada como um espinho neste romance ecodistópico.

No que concerne a uma possível resistência por parte da subalterna Ramona, não nos é dada qualquer pista. Tudo o que temos são os dois próximos romances da trilogia para solucionar o mistério que paira nas últimas linhas de *Oryx e Crake*. Talvez seja esta uma das razões pelas quais Atwood tenha criado o termo *ustopia*, definido como “a sociedade perfeita e seu oposto – por que, em [seu] ponto de vista, cada qual carrega uma versão latente da outra” (ATWOOD, 2011, 66). Apesar de *Oryx e Crake* conter todos os elementos de uma possível destruição, há, contudo, um silêncio que será preenchido pelos outros dois romances. E quanto a gênero, ecologia, e distopia, a narrativa continua.



Referências

- ALAIMO, S. Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature. In _____ and Susan Hekman (eds.). **Material Feminisms**. Bloomington: Indiana University Press, p.237-263. 2008.
- _____. Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 25:2 (maio-agosto 2017): p.909-934.
- ATWOOD, M. **The Handmaid's Tale**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1986.
- _____. **In Other Worlds – SF and the Human Imagination**. London: Virago, 2011.
- _____. **MaddAddam**. New York: Doubleday, 2013.
- _____. **Oryx and Crake**. New York, Anchor Books, 2004.
- _____. **Oryx e Crake**. Tradução Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- _____. **The Year of the Flood**. New York: Doubleday, 2009.
- BACCOLINI, R. MOYLAN, T. (eds.). **Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York and London: Routledge, 2003.
- BORDO, Susan. **Unbearable Weight: feminism, western culture, and the body**. Berkeley: Berkeley University Press, 1993.
- BOUSON, J. Brooks. It's game over forever: Atwood's satiric vision of a bioengineered posthuman future in *Oryx and Crake*. In BLOOM, Harold (Ed.). **Bloom's modern critical views: Margaret Atwood**. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 93-110.
- BRANDÃO, I. Grace Nichols and Jackie Kay's Corporeal Black Venus – Feminist ecocritical realignments. In: VAKOCH, Douglas; MICKEY, Sam (eds.). **Literature and Ecofeminism: intersectional and international voices**. New York: Routledge, 2018, p. 185-196.
- _____. Questões do corpo em *La piel que habito*, de Almodóvar: gênero e tecnologia como máscara. In: STELLA, Paulo Rogério et al. (eds.). **Transculturalidade e de(s)colonialidade nos estudos em inglês no Brasil**. Maceió: Edufal, 2014, p. 85-104.
- _____. The Body, Discourse, and Poetry in Contemporary Black Women Poets: Eco (Dys)Topic Languages. **Anais do 13th Women's World & 11th Fazendo Gênero**. Florianópolis, Brasil. 2017.



BUTLER, J. **Gender Trouble** – feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

CAVALCANTI, I. **Articulating the Elsewhere**: utopia in contemporary feminist dystopias. PhD Thesis. University of Strathclyde, 1999.

_____. The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charnas's Holdfast Series. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (eds.). **Dark Horizons**: science fiction and the dystopian imagination. London and New York: Routledge, 2017, p. 47-68.

CLAEYS, G. **Dystopia: a natural history**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

EVANS, S. Not unmarked: from themed space to a feminist ethics of engagement in Atwood's *Oryx and Crake*. **Femspec** 10:2; 2010; p. 35-58.

FERREIRA, M. Aline. The posthumanist and biopolitical turn in post-modernism. **The European English Messenger**, 24.2 2015; p. 42-49.

FORTUNATO, P. **Representações Utópicas e Distópicas na Trilogia Maddaddam, de Margaret Atwood**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Alagoas, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2988>. Acesso em 12 de novembro de 2019.

_____; CAVALCANTI, I. Corpos femininos distópicos em **MaddAddam**, de Margaret Atwood. In: CAVALCANTI, Ildney et al. (orgs.) **Trânsitos Utópicos**. Maceió: Edufal, 2019.

FOUCAULT, M. **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Edições n-1, 2013.

GAARD, G.; ESTOK, S. C.; OPPERMAN, S. (eds.). **International Perspectives in Feminist Ecocriticism**. New York, London: Routledge, 2013.

GROSZ, E. **Jacques Lacan – A feminist introduction**. London, New York, Routledge, 1990.

HALL, S. L. The last laugh: a critique of the object economy in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. **Contemporary Women's Writing** 4, Issue 3 (2009): 179-196.

HARAWAY, D. **The Companion Species Manifesto** – dogs, people, and significant otherness. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

_____. **Staying with the Trouble**: making kin in the chthulucene. Durham: Duke University Press, 2016.



HARDING, S. **Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives**. New York: Cornell University Press, 1991.

HILLMAN, J. **Anima – Anatomy of a Personified Notion**. Dallas, Texas: Spring Publications Inc., 1985.

JAMESON, F. **Archaeologies of the Future: the desire called utopia and other science fictions**. London & New York: Verso, 2005.

JUNG, C. G. **Dictionary of Analytical Psychology**. London and New York: Ark Paperbacks, 1987.

LA ROCQUE, L.; KAMEL, C. A literatura de ficção científica como veículo de divulgação científica na educação informal em ciência: questões de ética e gênero em discussão em **Oryx e Crake**, de Margaret Atwood. In: SACRAMENTO, Sandra (ed.). **Gênero e Hibridismo Cultural: enfoques possíveis**. Ilhéus: Editus, 2009, p. 203-210.

LEFANU, S. **Feminism and Science Fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

LIMA, F. B. **Sob o signo de Janus: uma análise de clube da luta em suas relações com a ficção distópica**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Alagoas, 2017.

MARQUES, E. M. de. Children of Oryx, Children of Crake, Children of Men: Redefining the Post/Transhuman in Margaret Atwood's 'utopian' **MaddAddam** Trilogy. **Aletria**, Belo Horizonte, v.25, n.3 (2015): 133-146.

MOYLAN, T. **Scraps of the Untainted Sky: science fiction, utopia, dystopia**. Boulder: Westview, 2000.

NICHOLSON, S. **The Evolutionary Journey of Woman – from Goddess to Integral Feminism**. Tucson: Integral Publishers, 2013.

ROBINSON, A. Did Einstein really say that? Disponível em: Disponível em: <https://www.nature.com/articles/d41586-018-05004-4>. Acesso em: 12 de novembro de 2012.

ROMERO, D. V. Savage Beauty: Representations of Women as Animals in Petas's Campaigns and Alexander McQueen's Fashion Shows. **Feminismo/s** v. 22, diciembre 2013: p.147-75.

ROWLAND, S. **Jung – a feminist revision**. Oxford: Polity Press, 2002.

RUSSO, M. Female Grotesques. Carnival and Theory. In LAURETIS, T. (ed.). **Feminist Studies / Critical Studies**. Indiana: Indiana University Press, 1986: 213-229.



SUVIN, D. **Nuovissime Mappedell'Inferno**: distopia oggi. Roma: Monolite Editrice, 2004.

SWAIN, T. N. **Entre a vida e a morte, o sexo**. Disponível em: http://www.intervencoesfeministas.mpbnet.com.br/textos/tania-entre_a_vida_ea_morte.pdf). Acesso em 24 de maio de 2018.

WOLFE, C. **What is Posthumanism**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2010.

VIEIRA, F. (ed.). **Dystopia(n) Matters**: on the page, on screen, on stage. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.



MEMÓRIA E RESISTÊNCIA ENTRELAÇADAS: *CRAZY BRAVE*, DE JOY HARJO¹

MEMORY AND RESISTANCE INTERTWINED: JOY HARJO'S *CRAZY BRAVE*

Liane Schneider²

RESUMO: Proponho discutir neste trabalho a interseccionalidade e o pensamento feminista, principalmente, a partir da forma como essa relação se dá no campo da literatura indígena escrita por mulheres na América do Norte, destacando o local a partir do qual esses textos são atravessados pelo gênero, raça, classe e cosmovisões diversas. A partir das discussões feministas, especialmente o feminismo negro e indígena, tendo em mente as provocações de bell hooks, Audre Lorde, Kimberlé Crenshaw, Lélia Gonzáles, Carla Akotirene, Joyce Green, entre tantas outras, aponto de que forma essa consciência quanto a um antiessencialismo radical pode desestabilizar posições no que diz respeito às mulheres e seus lugares sociais, inclusive dentro do feminismo e principalmente no texto literário *Crazy Brave*, de Joy Harjo.

Palavras-chave: Literatura indígena. Joy Harjo. Interseccionalidade. Feminismo. Autobiografia

ABSTRACT: My objective along this article is to discuss intersectionality and feminist thought, especially from the viewpoint of native women writers in North America, stressing the way such texts in English are crossed by diverse gender, race, class, world perspectives. Departing from feminist and gender discussions, mainly those proposed by black and native voices, having as a theoretical support bell hooks, Kimberlé Crenshaw, Lélia Gonzáles, Carla Akotirene, among others, my idea is to point out, in the literary text studied, that is, *Crazy Brave*, by Joy Harjo, how a radical antiessentialism helps destabilizing positions in respect to women, women writers and their social roles, even from feminist perspectives.

Keywords: Native literature; Joy Harjo; Intersectionality; Feminism; *Memoir*

¹ Artigo recebido em 15 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 22 de novembro de 2019.

² Professora Titular da UFPB, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e Pesquisadora do CNPQ. Membro do GT da Anpoll A Mulher na Literatura. Email: schliane@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5476-2065>



Introdução: Joy Harjo, escrita e memórias

Proponho aqui a discussão dos feminismos e da interseccionalidade no campo da literatura indígena escrita por mulheres na América do Norte, destacando o local social e identitário a partir do qual esses textos são construídos e atravessados pelo gênero, raça, classe e cosmovisões diversas. Tomo como ponto de partida o reconhecimento do caminho questionador percorrido pelos feminismos, especialmente o feminismo negro e indígena, sendo o primeiro protagonista nessa empreitada crítico-teórica, já que vozes como as de Sojourner Truth, e, mais tarde, bell hooks, Audre Lorde, Kimberlé Crenshaw, bem como Lélia Gonzáles, Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Joyce Green, entre tantas outras, apontam na direção de um antiessencialismo radical dentro do amplo espectro do debate feminista, desestabilizando posições no que diz respeito às mulheres e seus lugares sociais, inclusive dentro do feminismo.

Enfocarei nesse trabalho o livro *Crazy Brave* (2012), de Joy Harjo da Nação *Muscogee Creek*, definido pela própria autora como um livro de memórias, ou seja, inserido no campo das autobiografias. Assim, meu objetivo também será discutir como essas culturas dos primeiros povos americanos, afetados direta e profundamente pela experiência da colonização, iluminam o debate de gênero e suas intersecções na atualidade através de um olhar retrospectivo e revisionista, destacando principalmente como a interseccionalidade aparece no texto da autora enfocada.

Joy Harjo sempre se percebeu como poeta, musicista e escritora, afirmando jamais ter feito qualquer movimento consciente para escrever como indígena, mas destacando que, desde sempre, a cultura *Creek* marcou a forma como pensa, escreve, canta e compõe.

Recentemente Joy Harjo, de 68 anos, que já publicou oito livros de poesia, um de memórias, e dois infanto-juvenis, foi indicada para a posição de Poeta Laureada da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, a primeira indígena a assumir essa posição, segundo notícia divulgada pelo *New York Times*³ no dia 19 de junho deste ano. Ao longo da entrevista que concedeu ao jornal, Harjo se disse ainda em estado de choque, percebendo que esse tipo de premiação honra o lugar ocupado pelos povos indígenas em geral, e a poesia indígena, em particular.

³ <https://www.nytimes.com/2019/06/19/books/joy-harjo-poet-laureate.html>, acesso em 14 de julho de 2019.



Além de diversas questões que me atraíram para *Crazy Brave* nesse momento, o fato de o mesmo iniciar com um agradecimento aos professores, num sentido amplo e não apenas institucional, foi fundamental – na dedicatória, Harjo (2012, p.8) oferece o livro “aos guerreiros do coração, meus professores no Leste, Norte, Oeste e Sul, acima e abaixo”⁴. Os mestres vivos e mortos, próximos ou distantes, a guiam pelo seu relato de vida. O livro *Crazy Brave* se organiza por essas quatro direções, uma Rosa dos Ventos que se espalha pela obra, cada direção significando uma forma de aprendizagem.

Crazy Brave: um memoir pelo enfoque nativo

A primeira seção de suas memórias intitula-se *East*, Leste, a estação primeira que Harjo (2012, p. 15) caracteriza como a direção dos começos, do sol nascente, porta para o conhecimento e florescimento. Além disso, o Leste também apontaria para Oklahoma, local onde a autora nasceu e sua história começou a ser escrita. Percebemos logo que as seções Leste e Norte são as mais longas, onde Harjo busca compreender momentos da infância e juventude e as coletividades em que esteve inserida. O Oeste e Sul são seções mais curtas, talvez pelo pouco distanciamento temporal, já que tratam dos anos de sua entrada na maturidade. O livro não é facilmente classificável quanto ao gênero literário, mesmo dizendo-se um *memoir* desde a capa, porém justapondo poesia e contos a inúmeras referências à dança, som e movimento, sendo, portanto, híbrido. De toda a forma, para além da reconstrução das memórias de sua vida, Harjo participa, como indígena, mulher e cidadã, da revisão de um período, a segunda metade do século XX no contexto estadunidense.

Uma das primeiras memórias apresentada na seção Leste é de uma viagem de carro, onde se misturam cheiros e ritmos – da loção pós-barba do pai, a voz afinada da mãe, o som que identifica como *jazz* tocando no rádio do carro, um Cadillac que seu pai comprara com o dinheiro que recebeu pela venda de petróleo em territórios indígenas. E ela resume: “meu rito de passagem para o mundo das humanidades ocorreu, portanto,

⁴ To the warriors of the heart. To my teachers in the East, North, Weste, and South, above and below.



através do jazz” (HARJO, 2012, p.18)⁵. Percebemos que toda essa “cena” é como que imaginada, já que quem narra talvez nem esteve presente, mas permite pressupor como as coisas teriam ocorrido ou como tudo lhe foi contado – o namoro dos pais, suas aventuras até que a família se formasse. Possivelmente isso nem seja uma pressuposição, mas um desejo inventado. E, na verdade, há uma foto, que ela dispõe ao final do livro que ilustra essa fase da infância, onde Harjo aparece ainda pequena em frente à casa em que moraram, com um cão e um carro ao fundo. Percebemos que o carro não é um Cadillac, que ela sempre ligava ao pai, indicando as fotos de seu *memoir* com potencial para tanto confirmar como problematizar o conteúdo lembrado/sonhado. De toda forma, os registros fotográficos estão provavelmente aqui atrelados ao que Eurídice Figueiredo (2013, p.22) aponta em seu livro *Mulheres ao Espelho*, referindo-se a Barthes e seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, afirmando que “os destaques autobiográficos seriam as fotografias presentes” naquele livro do autor. As fotos aqui também aparecem comprovando e/ou desafiando o teor das memórias em *Crazy Brave*.

Thomas Couser (2012), em seu livro *Memoir: an introduction*, concorda que livros desse *gênero* são geralmente apresentados como factuais, mas apoiam-se na memória, e devemos ter em mente que essa notoriamente não é confiável, tendo uma capacidade altamente seletiva, podendo ser impressionista e subjetiva, ao invés de factual. Adentramos o livro de Harjo com essa consciência, percebendo fotos e direções que nos localizam no tempo e espaço, poemas e estórias escritas em épocas diversas como pistas para a leitura que a autora propõe; certamente Harjo sinaliza a experiência das mulheres, especialmente as nativas, como ela, vidas entrecortadas por culturas diversas ao longo da experiência estadunidense pós-colonização.

Assim, logo de início, Harjo (2012, p.25) afirma que “não haveria como traduzir essa jornada e o que encontrou ao longo dela até que descobrisse a poesia”⁶. Reconhece o momento histórico difícil em que nasceu e declara (2012, p. 28): “Nasci de um povo valente e precisávamos de guerreiros. Meu pai e eu havíamos perdido a direção. Eu nasci frágil,

⁵ My rite of passage into the world of humanity occurred then, through jazz. Todas traduções do inglês são da autora do artigo.

⁶ I had no way to translate the journey and what I would find there until I found poetry.



fêmea e indígena em terras que foram roubadas”⁷. Ao mesmo tempo em que ela afirma ter nascido desse jeito, diferente do ideal sonhado, masculino e forte, confirma ter lutado muito para nascer, enfrentando um parto difícil. Atrelado a isso, menciona uma dificuldade com transições: sair de dentro do corpo materno para fora, as passagens do dia para a noite, do aqui para o acolá, do deserto para a água, terra e céu, começos e fins. Mais adiante, problematiza essa definição excessivamente restrita do conceito de guerreiros citada acima e se pergunta: “Quem seriam os guerreiros contemporâneos? O que dizer das esposas, mães e filhas, cujos atos cotidianos de sacrifício e bravura passam geralmente sem reconhecimento e recompensa? Esses atos foram tão cruciais para a segurança e bem-estar dos povos quanto todos outros”. (HARJO, 2012, p.150)⁸

Lembra-se de ter adoecido gravemente, com suspeita de pólio, aos quatro anos de idade. Depois de dias de internação, os médicos afirmaram que não havia sido pólio, apesar de todos os sintomas característicos. Durante aqueles dias no hospital, Harjo lembra ter sonhado o tempo todo com crocodilos e acredita que esses a salvaram, já que, na esfera onírica, ela submergia com tais animais, passando a viver sob a água. Como mulher adulta conclui: “Creio que tive uma pólio inicial. Os crocodilos a levaram embora. É possível. Esse mundo é misterioso” (HARJO, 2012, p.39)⁹. Portanto, tais visões não lhe eram estranhas, sendo que afirma ter frequentemente se sentido “mais acordada na minha vida de sonhos do que na realidade corpórea” (Idem, p.46)¹⁰. Apenas quando começou a frequentar a escola evangélica é que foi obrigada a internalizar que visões, especialmente em moças e mulheres, eram prejudiciais, ligadas ao demoníaco.

Nessas primeiras socializações, Harjo lembra das normas de comportamento impostas, que, aos poucos, penetravam seu mundo antes mais livre. Recorda de uma tarde em que brincava com meninos – todos tinham cinco anos, ninguém vestia blusa. Até que a mãe grita por ela – que

⁷ I am born of brave people and we were in need of warriors. My father and I had lost the way. I was born puny and female and Indian in lands that were stolen.

⁸ What of contemporary warriors? And what of the wives, mothers, and daughters whose small daily acts of sacrifice and bravery were usually unrecognized or unrewarded? These acts were just as crucial to the safety and well-being of the people.

⁹ I believe now that I had the beginnings of polio. The alligators took it away. It is possible. This world is mysterious.

¹⁰ I often felt more awake in my dreaming life than I did in this corporeal reality.



viesses colocar uma camiseta. Por que não chamava seu irmão? Questiona Harjo. A mãe responde – “ele é menino”! Joy responde – “mas nós somos iguais”!¹¹ Nesse dia a mãe ameaça surrá-la e ela lembra: “Entrei e vesti uma camiseta. Sabia que não podia retrucar. Naquele pequeno instante a alegria de ter cinco anos - de ser um corpo e suas respirações - acabou”¹². (Harjo, 2012, p.47) Diz ter visto tudo num relance, as vergonhas do que está “lá embaixo”, as cabeças baixas e as portas fechadas da casa e da igreja, tudo num piscar de olhos. Mas afirma que, apesar de ter feito o solicitado, vestindo a roupa para esconder suas diferenças invisíveis, decidiu ali mesmo que só “concordaria temporariamente com aquilo, que com ela não seria assim. Encontraria seu jeito”!¹³ (Idem p.47). Regras de comportamento sempre excessivamente binárias marcaram sua criação e instintivamente Harjo percebe que haveria sofrimentos em seu caminho.

Nas últimas páginas da seção Leste, a autora considera que a literatura a salvou da tristeza de várias crises, como a do casamento dos pais. Lia sem parar Bishop, Blake, Dickinson e Lewis Carroll na biblioteca da escola antes dos dez anos e gostava daquilo, sem nem saber por quê. No mesmo período, lembra dos surtos de raiva do pai, que ela adorava e temia, escondendo-se sob a mesa durante esses episódios, ele ficando ainda mais furioso por ela não ser suficientemente valente, *brave*, enfim. A falta de bravura era o pior dos desaforos que podia receber à época.

A Seção seguinte, intitulada *North/Norte*, já inicia com um tom mais grave. Harjo anuncia que o Norte é o lugar onde vivem os professores difíceis. É a direção dos ventos frios, sendo essa quase uma profecia sobre o período em que tem de lidar com o divórcio dos pais. Após a separação desses, relembra os vários pretendentes que apareceram para cortejar sua bela mãe. No final das contas, ela acabou aceitando um homem jovem e branco, que parecia simpático, até vir morar com eles; a nova casa alugada pela mãe e padrasto foi um marco de pesadelos e violências. A mãe parou de cantar, o padrasto só permitia que saísse para trabalhar. Surrou com uma cinta a irmã mais jovem, à época com 5 anos e, quando a mãe não reagiu como esperava, Harjo entendeu que a vida, como conhecia até então,

¹¹ “He is a boy” (...) “But we look the same”

¹² I went inside to put on a shirt. I knew better than to talk back. In that small moment the earthly delight of being five years old, of being utterly body and breath, came falling down.

¹³ I decided that, though temporarily I had to acquiesce, I would have nothing to do with it. I would find my way.



acabara. Tudo era sufocante: a vigilância constante, as regras da divisão do trabalho inflexíveis e marcadas por gênero, como aponta:

A casa agora estava calada com nosso esforço por manter as coisas em ordem. Minha irmã e eu tínhamos um monte de obrigações, por sermos meninas. Eu me encarregava da limpeza, da lavagem das roupas, de passar a ferro para toda a família e cuidar dos mais novos. Nossos irmãos só tiravam o lixo e cortavam a grama. Tentei brigar por um rodízio de tarefas, pois não sentia haver justiça em tal distribuição, mas não havia negociação (HARJO, p.60-61)¹⁴.

Há que se considerar que Harjo, nascida nos anos quarenta, viveu um contexto ainda não profundamente marcado pelos desdobramentos feministas posteriores e, mesmo nas culturas nativas, os arranjos sociais vinham sofrendo modificações há séculos quanto a vários aspectos, consequência da presença de uma força colonizadora externa, branca e patriarcal.

Joyce Green (2007), estudiosa canadense do feminismo indígena, aponta que, independentemente das especificidades do feminismo aborígine, esse construiu desde o início uma crítica ao colonialismo, especialmente no que se referia às relações raciais e de gênero, tanto nas comunidades não-indígenas como indígenas, já que esse sistema organizador do poder estava em toda a parte. Já Verna St Denis (2007) destaca que historicamente sempre foi pouco provável que as indígenas dessem prioridade às desigualdades de gênero apenas, sem levar em conta questões políticas e econômicas de interesse dos povos aborígenes. A autora confessa ter imediatamente se sentido atraída pela proposta das feministas de cor no sentido de provocar o feminismo *mainstream* quanto às múltiplas formas de discriminação e desigualdade, tais como o racismo, o sexismo e o heterossexismo. De fato, o pensamento feminista interseccional, que Akotirene considera como “uma ferramenta ancestral” (2018, p.20) passou a dar visibilidade maior à matriz de diversas opressões, que antes apareciam de forma estanque. E a partir da diversidade dos lugares que as

¹⁴ Our house now was quiet with our labor to keep it in order. My sister and I had the bulk of duties, because we were female. I was in charge of cleaning, doing laundry, including the ironing for the family, washing dishes, and childcare. Our brothers emptied the trash and mowed the lawn. I tried making a case for rotating duties. I didn't feel it was a fair distribution. There was no negotiating.



mulheres ocupam, há também uma gama de posições no que se refere a forma de tratar do gênero. Djamila Ribeiro (2018, p.292), em sua entrevista em *Explosão feminista*, afirma que o feminismo clássico ou dominante “tem limites muito marcados, como não debater a interseccionalidade, as opressões”. Diz identificar-se mais com “as feministas da década de 1960 (...) que estavam pensando a interseccionalidade, ou a questão de raça, para além do debate de gênero”. Ainda que possamos defender que o feminismo surgiu como um discurso anti opressão, é fato que a questão racial não esteve presente nas primeiras discussões. Algo semelhante ocorre com as mulheres indígenas – quando entram no debate feminista, sempre trazem a questão étnico-racial à pauta, já que “mulher” foi um termo em geral negativamente marcado quando atrelado a elas devido às diferenças que sempre foram ressaltadas nas mesmas.

Voltando a *Crazy Brave*, após o novo casamento da mãe, as memórias do período são descritas por Harjo (2012, p.61) como “um longo silêncio, uma eternidade de céus cinzentos”¹⁵, cinza esse que podemos claramente atrelar às normas sexistas e racistas às quais toda a família passa a estar mais fortemente submetida. Esse período cobre o final da escola básica até a adolescência. É também nessa época que começou a sentir olhares do padrasto sobre si e aguarda por uma visão que lhe indique a forma de deixar aquela casa. A partir de então passa a revoltar-se com a igreja, não querendo mais frequentar missas nem ler a Bíblia, que vinculava aos brancos opressores, os quais forçaram a dominação das mulheres pelos homens. Além disso, não concordava com as proibições de danças e profecias que pregavam na igreja. Planejava fugir, ir viver com hippies na Califórnia. Quando o padrasto passou a tentar apalpá-la enquanto a mãe trabalhava, entendeu que era o momento de sair dali. Descreve o medo que sentia, mas também sua força interna:

Estava apavorada, mas mesmo assim conseguia escutar meu conhecimento, meu saber interno. Esse era meu leme, um flamejar de luz inteligente, infalível no meio dessa vida destrutiva, terrível e bela; uma vertente do divino, uma trilha que conduz aos

¹⁵ (...) a long silence. It is an eternity of gray skies.



ancestrais e professores que nos amam. (HARJO, 2012, p.81)¹⁶

Ao invés de fugir, de esconder-se, esse saber lhe dizia que havia outra maneira, outra saída possível. E, assim, Harjo se informa sobre cursos colegiais em Santa Fé, no Novo México, que facilitavam a entrada de estudantes indígenas. Inscreve-se e é aceita. Enquanto se deslocava para lá, pressentiu ter tomado a direção certa. Em Santa Fé, voltou a desenvolver suas sensibilidades artísticas. Também nessa época participa de reuniões de grupos indígenas, formando elos de amizade e formas de resistência:

Éramos os “skins” (pele vermelha), viajando juntos numa época de metamorfose, encarando os mesmos traumas da colonização e desumanização. Éramos evidência direta da luta dos nossos ancestrais, os quais escutávamos, já que falavam através de nós, apesar de que, como outros jovens da nossa geração, usássemos calças boca de sino e óculos do tipo John Lennon. (HARJO, 2012, p.86)¹⁷

As atividades culturais e artísticas desses grupos, segundo Harjo (2012, p. 87), tinham marcas inegáveis de suas especificidades:

Enquanto produzíamos arte, assistíamos eventos culturais e debatíamos a Família e as heranças tribais, sentíamos que estávamos no início de uma enorme renascença cultural indígena, prontos e à beira de uma explosão de ideias que dariam formato à Arte indígena contemporânea nos anos vindouros.¹⁸

Mesmo nesse contexto promissor, via as dificuldades a serem enfrentadas pelas mulheres:

As mulheres muito frequentemente internalizam a raiva; na escola indígena, várias de nós nos mutilávamos. Cada cicatriz nossa era evidência de que

¹⁶ Though I was blurred with fear, I could still hear and feel the knowing. The knowing was my rudder, a shimmer of intelligent light, unerring in the midst of this destructive, terrible, and beautiful life. It is a strand of the divine, a pathway for the ancestors and teachers who love us.

¹⁷ We were all “skins” travelling together in an age of metamorphosis, facing the same traumas from colonization and dehumanization. We were direct evidence of the struggle of our ancestors. We heard them and they spoke through us, though like others of our generation, we wore bell-bottoms and Lennon eyeglasses.

¹⁸ As we made art, attended cultural events, and struggled with family and tribal legacies, we sensed that we were at the opening of an enormous indigenous cultural renaissance, poised at the edge of an explosion of ideas that would shape contemporary Indian art in the years to come.



queríamos viver. Tínhamos de manter as facas longe de uma das alunas, uma das melhores pintoras do grupo. Outra, tivemos de levar ao hospital para fazer lavagem estomacal. (HARJO, 2012, p.90)¹⁹

A seção seguinte, *West/Oeste*, a 3ª. do livro, se anuncia como um direcionamento para o fechamento de ciclos, sendo também a porta que leva aos ancestrais e aos testes. Representa tanto o deixar como o ser deixado e o aprender a encontrar o caminho na escuridão. Nessa seção, Harjo relembra suas tentativas de relacionar-se mais intimamente, como quando se apaixonou por um colega *Cherokee* aos 15 anos, em Santa Fé. Com ele e um grupo de alunos, descobriu a força do teatro, visto por ela como uma porta para o mundo dos sonhos. As peças que encenaram foram tão bem avaliadas que acabaram por fazer uma turnê pelo país. Quando essa turnê acabou, alguns foram para faculdade, outros foram tentar a vida em NYC. Harjo se descobriu grávida nesse momento, tendo que retornar à casa do padrasto. O namorado disse que enviaria passagem de ônibus para ela em breve, mas essa nunca chegava. Já estava com quatro meses de gravidez, não conseguindo mais esconder seu estado, quando pega dinheiro emprestado e segue atrás do namorado. Quando o encontra, descobre que já tinha uma filha pequena e que não sabia o que fazer com outro filho a caminho. Durante a gravidez, Harjo adaptou-se a lugares que ele arranjava cá e lá, na casa de amigos ou com a sogra. No dia do parto, lembra de ter ido a pé com o pai da criança até o hospital indígena, pois não tinha carro nem dinheiro para um táxi. O companheiro a deixou no hospital e foi trabalhar. Sentiu-se imensamente só, sem a mãe por perto e com uma sogra que sabia estar fazendo trabalhos de magia para livrar-se dela. Harjo relembra que, quando tentou agachar-se na hora exata de parir, lhe foi dito pelos enfermeiros que se continuasse agindo daquela forma seria amarrada. Sozinha e com dor, pensava. “É natural sentar-se ou agachar-se para parir. Deitar-se força o corpo a um trabalho muito mais difícil, contrário ao enorme fluxo de músculos e ao impulso de vida”²⁰ (p. 123). Na verdade,

¹⁹ Women often turn their anger inward, and at Indian school some of us mutilated ourselves. Each scar was evidence that we wanted to live. We had to keep knives away from one student. She was one of the best painting students. We carried another student to the Indian hospital to have her stomach pumped.

²⁰ It is natural do sit or squat to give birth. Lying down forces the body to work harder, against the tremendous flow of muscle and the urge to live.



considera que nada era natural naquele hospital, enquanto mira seu bebê pela primeira vez:

Nós nos olhamos naquele deslumbrante momento de juramento sagrado (...). Eu olhei para ele com um amor insuportável e me perguntava: 'Em que fui me meter? Como vamos dar conta?' Nunca havia me sentido tão vulnerável. (...) Quando finalmente peguei meu bebê no colo, a enfermeira montou guarda ao meu lado, como se eu fosse machucá-lo. Eu era jovem e indígena e, portanto, ignorante (HARJO, 2012, p. 124)²¹.

Considera que essa desconfiança generalizada quanto às suas capacidades estava afinada com a proposta que lhe fora feita ao adentrar o hospital, quando tentaram convencê-la de que esse seria o momento perfeito para uma esterilização, isso aos dezesseis anos de idade. Não assinou o documento, mas perguntou-se quantas mulheres nativas provavelmente teriam concordado sem entender exatamente o teor do texto. Lembra que o período pós-parto foi horrível. A sogra sempre tentando prejudicá-la por achar que havia estragado a vida do filho. A vida ficando sem graça, previsível: acordar, comer pizza fria, dar banho nas duas crianças: a filha do companheiro e seu bebê.

Em seguida, adentramos a última seção do livro, o *Sul/South*, apresentada como a direção do alívio, para onde os pássaros migram após o inverno, onde há flores, fogo e criatividade. Há também, como bem coloca Harjo, o rabo de duas cobras entrelaçadas formando uma espiral em círculos repetidos, em transformação eterna. Nesse "Sul", Harjo reconhece que o cotidiano não seria suficiente para sustentar a urgência por expressão artística que sentia e conclui:

Acredito que se você não responder ao sons e urgências dos seus talentos, eles darão as costas a você. Ou irão arrastá-la para baixo, para uma imensa tristeza por terem sido abandonados. Era como se tivesse abandonado em Santa Fé meus sonhos de ser uma artista. Meu marido tinha a mesma sensação e,

²¹ My son and I stare at each other in the stunning moment of that sacred vow. (...). I looked at him with an unberable love, and with troubling questions: what have I gotten myself into? How will we ever make it through? I have never felt so vulnerable. (...) When I finally got to hold my boy, the nurse stood guard as if I would hurt him. I was young and Indian and therefore ignorant.



assim, empacotamos tudo e voltamos para lá (HARJO, 2012, p. 135-136)²².

Lá, em Santa Fé, Harjo consegue emprego, mas tem de pagar a metade do que ganha para a babá. Certo dia descobre uma carta de amor do marido para essa jovem. Só então sentiu-se capaz de abandoná-lo. Finalmente consegue entrar na Universidade do Novo México, com o apoio de vários grupos indígenas que a auxiliam nos primeiros tempos por lá. A partir desse lugar e momento, reconhece que havia uma revolução se organizando por todo o país. Um período de tomada de consciência, inspirada no movimento pelos direitos civis. Confessa que ela e seus amigos indígenas estavam em ebulição “com a possibilidade de conseguir paz e justiça para todos os povos nativos”. (HARJO, 2012, p. 138) e pondera:

Embora os negros Americanos tenham nos inspirado, com os povos indígenas era diferente. A maioria de nós não desejava se tornar plenamente americano. Queríamos manter a integridade das nossas culturas tribais e afirmar nossas nações tribais individuais. Desejávamos ser guerreiros, artistas e sonhadores tradicionais e contemporâneos do século vinte. (HARJO, 2012, p. 139)²³

Percebe também as nuances de gênero dessa batalha:

Havia uma revolução quanto ao poder feminino emergindo. Para as mulheres indígenas, essa revolução ficava submetida às lutas tribais, embora soubéssemos que havia lutas particulares das mulheres. Sentia que o coração do país estava se quebrando em pedaços. (HARJO, 2012, p.139)²⁴

À época, Harjo lembra que não queria se envolver emocionalmente, já que recém enfrentara uma separação. Acaba, porém, conhecendo um líder indígena nos movimentos políticos. Reparou nos

²² I believe if you do not answer the noise and urgency of your gifts, they will turn on you. Or drag you down with their immense sadness at being abandoned. I felt like I had left my dreams of being an artist in Santa Fé. My husband felt the same, so we packed up the children and returned.

²³ Though black America inspired us, Indian peoples were different. Most of us did not want to become full-fledged Americans. We wished to maintain the integrity of our tribal cultures and assert our individual tribal nations. We inspired to be traditional-contemporary twentieth-century warriors, artists, and dreamers.

²⁴ There was a revolution of female power emerging. It was subsumed for native women under our tribal struggle, though we certainly had struggles particular to women. I felt the country's heart breaking.



longos cílios dele, sentiu seu perfume e fugiu, enquanto ele dizia – “ainda vou pegar você”! De fato, na manhã seguinte ele já conseguira seu telefone e ligou recitando poemas que, como diz Harjo, abriram seu coração novamente.

Juntos começamos a alimentar uma linguagem em comum. Eu comecei a entender que a poesia não precisava necessariamente ser da Inglaterra ou usar um inglês que sempre se mostrasse saudoso em relação à Europa. (...). Nos poemas dele estavam seu *pueblo*, sua gente, nosso amor e o amor pela justiça. A língua inglesa parecia satisfeita ao ocupar essas novas formas. (HARJO, 2012, p.141)²⁵

Relata que tempos depois, já tendo mais uma filha com esse poeta, num dia comum, teve seu primeiro ataque de pânico. Telefona para casa e avisa ao companheiro que não consegue continuar a caminhar sozinha. Ele não entende, diz que venha, que estão esperando por ela. Se arrasta até lá e, depois disso, enfrenta várias crises do tipo. Em um dia específico, Harjo se dá conta que apenas a poesia poderia causar alguma abertura em seu coração. A partir daí começa a escrever poemas com mais intensidade, buscando uma cura para si.

Infelizmente o novo companheiro começou a beber em exagero e Harjo entra em estado de alerta. Uma vidente a avisou que estava em perigo, que a violência a rondava. Na próxima bebedeira dele e na primeira nova agressão, chama a polícia, que o leva preso por uns dias. Assim, termina esse romance e ela transforma a casa em que vivia numa espécie de abrigo para mulheres indígenas. Harjo (2012, p. 158) observa que:

Não havia casas ou abrigos para vítimas de abuso doméstico, especialmente para mulheres indígenas. Não se esperava que nós falássemos sobre dificuldades pessoais quando nossos povos estavam se dedicando à causa. Deveríamos deixar de lado nossos problemas domésticos para o bem das nações indígenas, dedicando energia para nossos lares e na busca por justiça.²⁶

²⁵ Together we nurtured a common language. I began to understand that poetry did not have to be from England of an English that was always lonesome for its homeland in Europe. In his poems were his pueblo and his people, our love and the love for justice. The English language was pleased to occupy new forms.

²⁶ There were no safe houses or domestic abuse shelters then, especially for native women. We weren't supposed to be talking about personal difficulties when our peoples were laying down



Breves considerações

Há que se ter em mente que, nas várias Américas, as agendas feministas nunca foram fáceis ou pacificamente aceitas, em quaisquer grupos sociais, étnicos, culturais em que essas surgiam. Verna St Denis (2007) afirma que, entre as indígenas canadenses, houve inicialmente uma desconfiança generalizada de tais agendas *mainstream*, pois, participar do debate sobre direitos das mulheres, dava destaque ao sistema patriarcal eurocêntrico, ainda que como crítica; porém, várias delas viam-se de toda a forma dentro e fora desse sistema, ocupando, na verdade, um entre lugar, de onde avaliavam e avaliam seus impactos individual e coletivamente.

Vale mencionar que, a partir do Brasil, Marize Vieira de Oliveira (2018, p.302) publicou um capítulo do livro *Explosão feminista*, de Buarque de Holanda, dando voz a diversas mulheres indígenas, entre as quais, Sonia Guajajara, discutindo questões semelhantes, e podemos ler abaixo o que Guajajara coloca:

Existe um feminismo indígena, mas do nosso jeito. [...] Talvez esse termo não seja o mais adequado para a nossa realidade. O feminismo soa radical, longe da gente. Mas temos sim buscado protagonismo dentro das aldeias e para fora, nas nossas lutas, procurando visibilidade. [...] Para a gente, esse é o nosso feminismo: se empoderar e assumir o protagonismo.

O que se percebe nas memórias de Harjo é também uma busca por protagonismo que busquei respeitar ao longo desse artigo, priorizando sua voz. Ao final de mais um casamento e com um segundo filho para criar, Harjo acaba se dando conta de que tinha outras escolhas a fazer. Passa a publicar seus poemas em revistas universitárias, apesar das eventuais crises de pânico. Procura razões para isso através de seus sonhos, os quais coloca em poemas. Harjo diz ter percebido que antes, até dominava o inglês, utilizando frases convencionais, tipo 'me passa o sal' ou 'encontre vocês lá'. Mas afirma ter recebido um convite da própria poesia para algo diferente, sendo que seguiu por essa estrada. Assim, seu *memoir* existe porque a poesia existe. Como em tantas outras culturas e visões de mundo, a arte, o

their lives for the cause. We were to put aside all of our domestic problems for the good of our tribal nations and devote our energies to our homes and to justice.



prazer estético, seja esse definido pela crítica como maiúsculo ou minúsculo, atrela-se a um impulso por sobrevivência e resistência, que, repetido e repetido, pode nos levar em direção ao Sul, onde o rabo entrelaçado de duas cobras em espiral, dando laçadas em uma eterna transformação²⁷, como indica Harjo, quem sabe consiga nos reerguer e transformar, inventando novos espaços de bravura em tempos pouco promissores.

Referências

AKOTIRENE, C. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018

COUSER, G. T. **Memoir: an introduction.** New York: Oxford UP, 2012.

FIGUEIREDO, E. **Mulheres ao Espelho:** autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2013.

GREEN, J. Taking account of aboriginal feminism. In: Green, Joyce (Org.), **Making space for indigenous feminism.** Black Point: Fernwood Publishing/Zed books, 2007, p.20-32.

HARJO, J. **Crazy brave:** a memoir. New York: WW Norton & Company, Inc., 2012.

OLIVEIRA, M. V. de S. Feminismo indígena. In: HOLANDA, H. B. de (Org.) **Explosão feminista:** arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.301-316.

LEÓN, C. de. Joy Harjo is named Poet Laureate. **The New York Times.** <https://www.nytimes.com/2019/06/19/books/joy-harjo-poet-laureate.html>, acesso em 14 de julho de 2019.

RIBEIRO, D. Entrevista. In: HOLANDA, H. B. de (Org.) **Explosão feminista:** arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.261-299.

ST DENIS, V. Feminism is for everybody: aboriginal women, feminism and diversity IN: Green, Joyce (Org.), **Making space for indigenous feminism.** Black Point: Fernwood Publishing/Zed books, 2007, p.33-51.

²⁷ (...) the tails of two snakes making a spiral, looping over and over, an eternal transformation.



AUTORIA E REPRESENTAÇÃO FEMININAS NA LITERATURA PÓS-COLONIAL ITALIANA: UMA ABORDAGEM INTERSECCIONAL¹

FEMALE AUTHORSHIP AND REPRESENTATION IN ITALIAN POST-COLONIAL LITERATURE: AN INTERSECTIONAL APPROACH

Márcia de Almeida²

RESUMO: O presente trabalho propõe a análise de narrativas de autoria feminina da literatura pós-colonial italiana sob a perspectiva interseccional (CRENSHAW, 1989), uma das maiores contribuições do feminismo contemporâneo, tendo em vista que evidencia a necessidade de se levar em conta a heterogeneidade dos sujeitos femininos, alertando para o fato de que a discriminação de gênero deve ser examinada na sua simultaneidade com outros tipos de opressão, e que proporciona, para além da abordagem dos efeitos coercitivos das relações de poder, possibilidades de resistência e agenciamento (BRAH, 1996) às mulheres.

Palavras-chave: Autoria feminina. Personagens femininas. Perspectiva interseccional. Literatura pós-colonial italiana.

ABSTRACT: The present work proposes the analysis of female-authored narratives of Italian postcolonial literature from an intersectional perspective (CRENSHAW, 1989), being this one of the major contributions of contemporary feminism. Intersectionality takes into account the heterogeneity of female subjects, pointing out that gender discrimination must be examined simultaneously with other types of oppression. Besides this, it addresses the coercive effects of power relations, providing women possibilities of resistance and agency (BRAH, 1996).

Keywords: Female authorship. Female characters. Intersectional perspective. Italian postcolonial literature.

¹ Artigo recebido em 16 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 30 de novembro de 2019.

² Doutora em Letras Neolatinas pela UFRJ, com pós-doutorado na Universidade de Roma La Sapienza e na UFPB; Professora do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da UFJF; Membro do GT da ANPOLL A mulher na Literatura; E-mail: marcia.almeida@ufjf.edu.br; ORCID: 0000-0001-9910-4739.



Este trabalho propõe a leitura de algumas narrativas de escritoras da chamada literatura pós-colonial italiana sob a perspectiva interseccional, uma das grandes contribuições do feminismo contemporâneo para os estudos literários e para a análise da produção de autoria feminina.

Em 1989, Kimberlé Crenshaw utilizou, pela primeira vez, o termo interseccional e, de certa forma, sistematizou as bases de uma abordagem que vinha responder a demandas antigas de se levar em conta a heterogeneidade dos sujeitos femininos e que alertava sobre a necessidade de se entrelaçar distintas formas de diferenciações sociais que podem interagir e promover desigualdades sociais e hierarquizações.

A partir de suas considerações, que influenciaram pesquisadoras e pesquisadores dos estudos feministas e de gênero, mas também de áreas muito diferentes, ficou mais evidente que, na maioria das vezes, a discriminação de gênero deve ser examinada na sua simultaneidade com outros tipos de opressão.

No presente estudo, especificamente, gostaríamos de refletir sobre a inserção de outros entrecruzamentos ao clássico tripé interseccional: gênero, raça e classe social, pois, no enfoque da produção literária de Cristina Ali Farah e Igiaba Scego, escritoras com origens em uma das ex-colônias italianas na África, não podemos deixar de considerar os desafios pós-coloniais, a questão migratória e as diferenças de ordem cultural como relevantes no exame das narrativas e dos relatos das autoras sobre as discriminações sociais por que passam suas personagens femininas, sujeitos diaspóricos somalis, para se manterem na Itália.

Nesse movimento de ampliação dos três eixos iniciais, contamos com o apoio da pesquisadora Kathy Davis que, em um artigo de 2008, disse o seguinte:

A interseccionalidade [...] não oferece orientações estanques e fixas para fazer a investigação feminista [...]. Ao contrário, ela estimula nossa criatividade para olhar para novas e frequentemente não-ortodoxas formas de fazer análises feministas. A interseccionalidade não produz uma camisa-de-força normativa para monitorar a investigação [...] na busca de uma “linha correta”. Ao invés disso, encoraja cada acadêmica feminista a se envolver criticamente com suas próprias hipóteses, seguindo os interesses de



uma investigação feminista reflexiva, crítica e responsável. (DAVIS, 2008, p. 79)³.

Nesse sentido, investigamos o modo como as duas escritoras ítalo-somalis apresentam, literariamente, a subalternidade dos corpos de suas personagens, migrantes de primeira ou segunda geração, por meio da descrição das atividades de trabalho que elas desenvolvem na metrópole.

No romance *Rhoda*, por exemplo, de 2004, Igiaba Scego narra a história das africanas Barni e Faduma, que migraram há muitos anos para a Itália, e de Rhoda e Aisha, sobrinhas de Barni, que se mudam para Roma com o estouro da guerra civil na Somália, em 1991.

Para as duas somalis mais velhas, o trabalho nas casas dos *gaal*, ou seja, nas casas dos brancos, tem um objetivo bem preciso: ter dinheiro para enviar aos parentes que permaneceram na Somália e, assim, aliviar, pelo menos em parte, a sua penúria. De fato, em um trecho do romance que narra a história de Barni, se lê que ela:

Não gostava de trabalhar nas casas dos *gaal*. Mas trabalhava. Era preciso pensar em quem tinha ficado na Somália. Havia a guerra, ninguém trabalhava e seu dinheiro era importante. [...] Não podia fraquejar, não podia se permitir o luxo de desabar. Se fraquejasse, o que seria de sua família? (SCEGO, 2004, p. 22)⁴

Por esse mesmo motivo, a personagem Faduma adia infinitamente sua mudança para a Alemanha, onde seus filhos estão para se formar em medicina, e onde poderia ser assistida e ter um outro tipo de vida.

Durante a narrativa, não é prevista qualquer satisfação profissional na execução das tarefas que cabem a elas: as mais humildes. Ao contrário, as personagens descrevem, principalmente, a parte mais

³ Todas as traduções, do inglês e do italiano, são minhas. Texto original: "Intersectionality [...] does not provide written-in-stone guidelines for doing feminist inquiry [...]. Rather, it stimulates our creativity in looking for new and often unorthodox ways of doing feminist analysis. Intersectionality does not produce a normative straitjacket for monitoring feminist inquiry in search of the 'correct line'. Instead it encourages each feminist scholar to engage critically with her own assumptions in the interests of reflexive, critical, and accountable feminist inquiry."

⁴ Texto original: "Non le piaceva lavorare nelle case dei *gaal*. Ma lo faceva. Si doveva pensare a chi era rimasto in Somalia. C'era la guerra, nessuno lavorava e i suoi soldi facevano comodo. [...] Non poteva crollare, non poteva permettersi il lusso di crollare. Se lo avesse fatto cosa sarebbe stato della sua famiglia?"



degradante de suas ocupações, como se conta do trabalho de Barni na casa de uma senhora italiana:

A senhora Matilde era velha, sozinha e terrível. A sua única diversão era atormentar a faxineira [...] vivia para atormentá-la todas as quartas. [...] [Barni] preferiria morrer a ir àquela casa úmida e fria. [...] E, no entanto, estava lá. Toda santa quarta-feira. [...] Não gostava daquela mulher, mas aquele era um modo honesto de ganhar o pão de cada dia. Trabalhava por hora e precisava se desdobrar, correndo por vários bairros de Roma, para lavar privadas rosa muito sujas. (SCEGO, 2004, p. 21)⁵

Também no caso de Faduma, que, antes de migrar para a Itália, era professora de História em escolas de Mogadíscio, a autora insiste sobre a parte mais mortificante da sua nova ocupação em Roma. De fato, Faduma se define como uma empregada mal paga e humilhada e se lamenta de ter que ir trabalhar, dizendo:

Deveria ir cuidar da velha megera, mas, francamente, não estou a fim! Hoje aquela sonsa fez xixi no chão e precisei limpar por horas. Por que o xixi das velhas megeras fede como esgoto a céu aberto? (SCEGO, 2004, p. 98)⁶

Podemos perceber que, nessas condições, não se fala em profissão, pois o trabalho perde a sua característica de valor social, que enobrece o homem, e se transforma em mera relação econômica.

Em contrapartida, para se ter ideia da relevância da atividade laboral em solo italiano, basta mencionar que a própria Constituição afirma, em seu Artigo n. 1, que a Itália é uma República democrática fundada no trabalho. Além disso, historicamente, as conquistas da mão de obra e dos sindicatos italianos atravessaram fronteiras, sendo muitas vezes lembradas

⁵ Texto original: "La signora Matilde era vecchia, sola e stronza. L'unico suo divertimento era tormentare la sua donna di servizio [...] viveva per poterla tormentare ogni mercoledì. [...] [Barni] avrebbe voluto essere inghiottita piuttosto che andare in quella casa umida e fredda. [...] E invece era lì. Ogni mercoledì che Dio mandava. [...] Non le piaceva quella donna, ma quello era un modo onesto di guadagnarsi il pane. Faceva la domestica a ore e si doveva scapicollare per diverse zone di Roma a lavare i cessi rosa molto sudici."

⁶ Texto original: "Dovrei badare alla vecchia megera, ma francamente non mi va! Oggi quella scema ha fatto la pipì sul pavimento e ho dovuto pulire per ore. Perché la pipì delle vecchie megere puzza come una discarica a cielo aperto?"



e citadas, no exterior, como exemplos de uma luta vitoriosa na defesa de direitos e da dignidade no mundo do trabalho.

Porém, para essas personagens trabalhadoras, a Itália é apenas um lugar, como qualquer outro, para ganhar dinheiro.

É verdade que, na atualidade da península, também para muitos italianos e italianas, a dimensão econômica é a que realmente importa. Mas, no caso específico das e dos migrantes, temos que considerar, ainda, que há, muito frequentemente, um abismo entre o trabalho que desenvolviam nas nações de origem e as ocupações que conseguem obter na Itália, o que intensifica o sofrimento, por exemplo, da personagem Faduma que, antes da migração, se sentia realizada em uma carreira de prestígio na Somália.

Também no romance *Madre piccola*⁷, de Cristina Ali Farah, encontramos muitas personagens que executam trabalhos domésticos. E uma das personagens explica que “mesmo antes da guerra, muitas moças chegaram à Itália para serem *boyeeso*”. (ALI FARAH, 2007, p. 218)⁸

Por meio do glossário, no fim do livro, aprendemos o significado de *boyeeso*: “feminino de boy, derivado do modo como eram chamados os empregados domésticos nas colônias inglesas” (ALI FARAH, 2007, p. 269)⁹. Já a guerra mencionada é a guerra civil na Somália, que começou, como dissemos, em 1991, e que, na narrativa de Ali Farah, marca a separação das duas protagonistas do romance, as primas Domenica (pai somali e mãe italiana) e Barni (pai e mãe somalis), que só se reencontram no fim do romance.

Em *Madre piccola*, publicado em 2007, Barni conta que, tendo chegado à Itália logo após o estouro da guerra civil, no início trabalhava na casa de uma família. Ela lembra: “Eu também trabalhava [...] [em uma casa

⁷ O título do romance, que poderia ser traduzido para o português como Pequena mãe, é uma referência ao papel que uma das protagonistas do livro, Barni, terá na criação do filho da outra personagem principal, Domenica. Muito unidas na infância, as primas Barni e Domenica retomam a amizade após anos de separação e Domenica pedirá a Barni que seja a *madre piccola* de seu filho Taariikh. As atribuições de uma *madre piccola*, na cultura somali, corresponderiam aproximadamente às de uma madrinha de batismo na tradição brasileira.

⁸ Texto original: “gìà prima della guerra molte ragazze erano arrivate in Italia per fare le *boyeeso*.”

⁹ Texto original: “femminile di boy, dal nome con cui venivano chiamati i collaboratori domestici nelle colonie inglesi”



de família] [...], mesmo tendo estudado para ser obstetra. Me contratavam como cuidadora de idosos”. (ALI FARAH, 2007, p. 159)¹⁰

Além disso, como as personagens de Scego, também a personagem de Cristina Ali Farah confirma seu compromisso em relação aos parentes e conterrâneos, tanto na Somália quanto em diáspora, quando diz: “Quantos amigos e parentes salvei com meu parco salário? Quantas pessoas me pedem ajuda todo mês [...]?” (FARAH, 2007, p. 41)¹¹

Com efeito, em um artigo de seu livro *Cartografias contemporâneas*, Sandra Goulart Almeida, comenta que “as mulheres se tornam sujeitos integrantes e necessários no movimento de deslocamento geopolítico, integrando-se à força de trabalho no contexto transnacional de exploração de mão de obra” (ALMEIDA, 2015, p. 128).

E, no mesmo artigo, “O corpo na diáspora”, a autora lembra que, já em 1996, Gayatri Spivak afirmava que esses sujeitos femininos, “apesar de marginais à estrutura hegemônica, estão inevitavelmente inseridos no modo de produção local e são de grande utilidade no sistema global e transnacional de circulação econômica de mão de obra laboral.” (ALMEIDA, 2015, p. 125)

Porém, o fato é que, mesmo com a crescente demanda pelo tipo de trabalho que elas assumem, essas mulheres são tratadas como mercadoria abundante, sem direitos, e permanecem reificadas, como corpos invisíveis nas grandes cidades.

Essa invisibilidade dos corpos femininos negros é denunciada em outro romance de Scego, *Oltre Babilonia*¹², de 2008, onde encontramos a personagem Zuhra, de segunda geração, que, excepcionalmente, escapa das atividades de cuidadora ou empregada, as colocações habituais das migrantes africanas na Itália.

¹⁰ Texto original: “Anch’io lavoravo fissa [...] anche se ho studiato come ostetrica. Mi prendevano come infermiera per assistere gli anziani.”

¹¹ Testo original: “Quanti amici e parenti ho salvato con il mio povero stipendio? Quante sono le persone che mensilmente mi chiedono aiuto [...]?”

¹² Nas últimas páginas do livro, a autora oferece uma explicação para o título, que poderia ser traduzido para o português como Para além da Babilônia: *Oltre Babilonia* seria uma espécie de mantra que Zuhra teria inventado para si mesma, ainda nos tempos de escola, “Babylon era tutto quanto di peggio possa esistere al mondo” (SCEGO, 2008, p. 450), ou seja, Babilônia era tudo de pior que pudesse existir no mundo, e expressaria seu desejo de “ir além” de tudo isso. Baseia-se em uma entrevista, de 1976, de Bob Marley à revista “Rolling Stone”, na qual o compositor idealiza seu refúgio na Etiópia, para escapar da Babilônia (metáfora do Ocidente) corrompida.



Zuhra, formada em Letras, com especialização em Literatura brasileira, trabalha em uma livraria, Libla. Mas os clientes confundem-na sempre com a faxineira, e não se dirigem a ela, tornando-a praticamente invisível, como vemos no seu relato:

Na Libla ninguém olha para mim. Para os clientes sou uma criatura invisível, quase etérea, como um elfo. O fato é que na livraria me confundem sempre com a mulher da limpeza. [...] Ninguém pede informações à mulher da limpeza. Nunca, *abadan*. É quase como se ela não existisse. A equação é: negra igual a faxineira, nunca negra igual a vendedora. (SCEGO, 2008, pp. 234-235)¹³

Por outro lado, às vezes, são as próprias personagens que querem tornar seus corpos invisíveis, para não sofrerem com preconceitos e estereótipos negativos, que, aliás, não surgem hoje, ao contrário, no caso de mulheres de origem somali, remontam ao período do colonialismo italiano na África, ou a antes ainda, quando o eurocentrismo atribuía um valor inferior às populações africanas.

Nesse sentido, podemos citar o exemplo de uma outra personagem de *Oltre Babilonia*, Mar, também nascida na Itália, filha de uma argentina e de um somali, a qual sofre racismo desde criança. No romance, Mar conta que, quando estava no segundo ano, um coleguinha de escola, Antonio Lorenzetti, lhe perguntou por que ela era negra, se sua mãe era branca, e lhe expôs, em sua linguagem infantil, uma longa lista de estereótipos depreciativos a respeito dos africanos: “são pobres”, “não têm sapatos”, “morrem todos de fome”, “são muito magros”, “têm cabelos feios”, “dão um pouco de nojo”, “porque também fedem”, “só se lavam de vez em quando” e, “como os macacos, comem muitas bananas” (SCEGO, 2008, p. 124)¹⁴

¹³ Texto original: “Alla Libla non mi guarda mai nessuno. Per i clienti sono una creatura invisibile, quasi eterea come un elfo. C’è da dire che alla Libla mi scambiano sempre per la donna delle pulizie. [...] Nessuno chiede informazioni alla donna delle pulizie. Mai, *abadan*. È quasi come se non esistesse, la donna delle pulizie. L’equazione era nera uguale sguattera, mai nera uguale commessa.”

¹⁴ Texto original: “sono dei poveri”, “non hanno scarpe”, “muoiono tutti di fame”, “sono magri magri”, “hanno capelli brutti”, “fanno un po’ schifo”, “perché poi puzzano”, “si lavano solo una volta ogni tanto” e, “come le scimmie, mangiano tante banane.”



Por conseguinte, para Mar, sua aparência física, que mistura traços somalis e argentinos, é motivo de vergonha e ativa a vontade de se tornar invisível, como vemos no fragmento:

Mar [...] se sentia uma zebra. Mas não uma daquelas em que cada linha era diferente da outra, com um limite nítido de separação. [...] Mar se sentia uma zebra colocada na máquina de lavar, na qual o branco e o negro tinham ficado manchados do tom um do outro. [...] Não gostava de ser assim. Não era nada. Não era negra. Não era branca. (SCEGO, 2008, p. 329)¹⁵

Do mesmo modo, a ítalo-somali Domenica, no romance de Cristina Ali Farah, preferiria esconder a mistura de origens evidente em seu corpo, o qual, pelos comentários que suscita, lhe parece impróprio tanto em sua permanência na Somália quanto em sua vida na Itália.

Esse duplo sentimento de inadequação traz graves consequências ao percurso existencial de Domenica: um longo período de silêncio, no qual tem dificuldade de se expressar; o hábito de cortar a própria pele e dez anos de peregrinação por diversos países sem uma meta precisa, quando decide acatar a sugestão do primo Libeen de um trabalho no qual pudesse aproveitar seu desejo de ser invisível, como revela a personagem, em determinado momento da narrativa: “[Ele] me imaginava como repórter cinematográfica. Eu sempre tinha sido hábil em me tornar invisível. Por isso, talvez, sua ideia fizesse sentido.” (ALI FARAH, 2007, p. 113)¹⁶.

A protagonista do romance *Rhoda* também denuncia o modo como o racismo atinge as mulheres de origem africana na Itália, quando se refere às suas limitadas oportunidades de trabalho e quando recorda a sua decisão de se tornar prostituta. Ela diz:

Uma mulher negra na Itália tinha, no imaginário comum, possibilidades limitadas de colocação. [...] As mulheres negras eram cantoras de *soul* ou de *jazz*, atletas recordistas, supermodelos ... isso na melhor das hipóteses. Nos casos piores, eram mulheres

¹⁵ Texto original: “Mar [...] si sentiva una zebra. Ma non una di quelle in cui ogni linea era distinta dall'altra con un confine netto di separazione. [...] Mar si sentiva una zebra messa in lavatrice in cui ogni bianco e ogni nero si erano sporcati della *nuance* dell'altro. [...] Non le piaceva molto essere così. Non era nulla. Non era nera. Non era bianca.”

¹⁶ Texto original: “Mi immaginava come reporter, cattura immagini. Io sono sempre stata buona nel farmi invisibile. Per questo forse la sua idea era perspicace.”



perdidas, fêmeas ávidas de dinheiro, e dispostas a se vender por poucos e nojentos trocados. Enquanto mulher negra me sentia rotulada. Não tinha saída [...]. Foi assim que decidi me render ao clichê. (SCEGO, 2004, pp. 162-163)¹⁷

Percebemos, assim, a descrição de uma outra categoria, não mais a do corpo invisibilizado, mas a do corpo feminino exposto, porque Rhoda, rendendo-se ao estereótipo, trabalha, na periferia de Nápoles, vestindo apenas “trapos sucintos que ostentavam sua nudez para o mundo.” (SCEGO, 2004, p. 19)¹⁸

Podemos recordar aqui a teoria de Eleanor Ty sobre as minorias invisíveis visibilizadas, na qual se explica como o corpo feminino racializado se torna, paradoxalmente, visível, não obstante sua invisibilidade social e política. Segundo a pesquisadora, as minorias raciais, embora estejam condenadas à invisibilidade e ao silêncio, são marcadas pela visibilidade racial e, conseqüentemente, pelo preconceito e pela exclusão social.

A personagem Rhoda conhece tanto a exclusão quanto o racismo e prefere se vestir de modo sóbrio. Porém, no trabalho, expõe seu corpo, que será explorado nas ruas de Nápoles e, no fim, acabará infectado pelo vírus HIV da AIDS.

Também no romance mais recente de Igiaba Scego, *Adua*, está presente a crítica à exploração sexual do corpo feminino negro no mundo do trabalho: a personagem que dá nome ao livro, apaixonada por cinema, recebe uma proposta para se tornar atriz na Itália e deixa a Somália, com a esperança de se tornar uma nova Marilyn Monroe. Citamos um fragmento:

Sabia que visavam a meu corpo.
Não era tão ingênua.
Sabia que antes ou depois eu teria que pagar aquele imposto.
Uma amiga tinha me prevenido.
“Exigirão o seu corpo. Os italianos agiram assim com a minha avó. Não acho que esses de agora sejam diferentes, sabe? Você só precisa decidir se quer pagar esse preço ou não.”

¹⁷ Texto original: “Una donna nera in Italia aveva, nell’immaginario comune, delle collocazioni precise. [...] Le donne nere erano cantanti di soul o di jazz, atlete da record, modelle da urlo... questo nei casi migliori. Nei casi peggiori si era delle donne perdute, femmine avidi di soldi e disposte a vendersi per pochi luridi spiccioli. In quanto donna nera mi sentivo etichettata. Non avevo scampo [...]. Fu così che decisi di arrendermi al luogo comune.”

¹⁸ Texto original: “stracci succinti che sbandieravano al mondo le sue nudità.”



Para me tornar Marilyn pagaria qualquer preço.
Ou, pelo menos, era o que eu achava na época.
Não sabia que iriam me tomar tudo. Até a minha
dignidade. (SCEGO, 2015, p. 122)¹⁹

Essa parte da narrativa se desenrola nos anos '70 do século passado, quando Adua, com dezessete anos, será protagonista de um único filme: *Fêmea Somali*, um pornô-soft, que, para ela, será só fonte de vergonha e humilhação.

Mas não podemos menosprezar a crítica que a autora faz ao período colonial, implícita no comentário da amiga a respeito da avó, como registro de uma época em que tanto o território quanto o corpo feminino africano eram considerados exóticos e disponíveis.

Por isso, quando, na cena literária italiana, emergem personagens femininas que são representações culturais de migrantes africanas, de primeira ou segunda geração, o gênero, como única chave de leitura, parece insuficiente.

Em *Problemas de gênero*, Butler já afirmava que

o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas [...] [e] se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2016, p. 21).

Então, tendo em vista que nem todas as mulheres compartilham historicamente a mesma opressão, não se podem negar as contribuições que a abordagem interseccional tem oferecido ao pensamento feminista, à análise social e aos estudos literários da autoria feminina.

Mas também é necessário atentar para o risco de uma análise engessada no âmbito de estruturas absolutas que condicionariam identidades e condenariam subjetividades a uma eterna subalternidade.

¹⁹ Texto original: “Sapevo che miravano al mio corpo.
Non ero così ingenua.
Sapevo che prima o poi avrei dovuto pagare quella tassa.
Un’amica mi aveva preavvertito.
‘Ti chiederanno il tuo corpo. Gli italiani con mia nonna hanno fatto così. Non credo che questi siano diversi, sai? Devi solo capire se vuoi pagare questo prezzo o no.’
Per diventare Marilyn avrei pagato qualsiasi prezzo.
O almeno così pensavo allora.
Non sapevo che mi avrebbero preso tutto. Anche la mia dignità”



Assim, desde *Cartografias da diáspora*, publicado por Avtar Brah, em 1996, já se discute uma outra vertente que, além de abordar os efeitos coercitivos das relações de poder, através das interseccionalidades, avança e aponta para as possibilidades de resistência e agenciamento que práticas interseccionais também podem proporcionar.

Em termos literários, em *Riscrivere la nazione*, de 2018, a pesquisadora italiana Caterina Romeo já percebe que as escritoras com origens em ex-colônias italianas

reescrevem as representações convencionais, que relegam perenemente as mulheres migrantes aos papéis de trabalhadoras domésticas ou trabalhadoras do sexo, através da criação de novos imaginários associados a elas, e restituem complexidade seja à experiência migratória, seja às possíveis articulações das relações sociais no país de chegada. (ROMEO, 2018, p. 126)²⁰

Nesse sentido, é relevante constatar, nos romances de Igiaba Scego e de Cristina Ali Farah, a presença dessas mulheres no mundo do trabalho, e considerar, contemporaneamente, a oportunidade de emancipação das personagens femininas a partir, justamente, daquelas atividades que lhe são sempre atribuídas. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a noção de interseccionalidade auxilia a investigação das diferenciações e de desigualdades sociais, ela pode igualmente propiciar uma contrapartida que oferece ferramentas agenciais para desconstruir e superar a subalternidade.

No romance de Ali Farah, por exemplo, a personagem Barni revela que seu trabalho atual, como obstetra em um hospital de Roma, ajuda-a a esquecer um passado de exploração, quando diz:

Vivo em Roma já há muitos anos. Estou bem. Tenho a minha casa, os meus amigos, a minha profissão. Do passado restou bem pouco. [...] Para mim, o mais importante é trabalhar. A intensidade ajuda a pensar

²⁰ Texto original: "riscrivono le rappresentazioni convenzionali che relegano perennemente le donne migranti ai ruoli di lavoratrici di cura o lavoratrici del sesso attraverso la creazione di nuovi immaginari a esse associati, e restituiscono complessità sia all'esperienza migratoria, sia alle possibili articolazioni dei rapporti sociali nel Paese di arrivo."



menos. Ser obstetra é viver sempre em emergência.
(ALI FARAH, 2007, pp. 17-18)²¹

De modo semelhante, no final do romance *Rhoda*, Igiaba Scego narra que Faduma e Barni, somalis imigrantes na Itália, deixam para trás os dias de subempregos e abrem, em Roma, uma loja de produtos africanos, como se lê a seguir:

Barni ainda não acreditava que era dona de uma loja.
Que não estava mais a serviço de ninguém.
Que era uma pessoa com responsabilidades precisas.
Que estava finalmente integrada.
Mas era o que o letreiro da fachada mostrava. A loja
“étnica” Rhoda era uma realidade e aquele letreiro
em tons pastel era a prova irrefutável disso. (SCEGO,
2004, p. 180)²²

Nesse ponto, parece-nos interessante aproveitar as reflexões da socióloga Adriana Piscitelli sobre aspectos vinculados à integração de migrantes brasileiras no exterior, considerando-as válidas também para as migrantes africanas na Itália.

No artigo “Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras”, Piscitelli conclui:

A princípio, essas articulações situam essas migrantes em posições inferiorizadas, com efeitos concretos na inserção no mercado de trabalho. Ao mesmo tempo, as ambiguidades e contradições envolvendo esses processos de racialização/sexualização, articulados a gênero e nacionalidade, abrem brechas para as negociações nesses contextos migratórios. Essas negociações só podem ter lugar, se consideramos, à maneira de Brah, que as formas de categorização podem limitar, mas também abrem possibilidades para a agência. (PISCITELLI, 2008, p. 272)

²¹ Texto original: “Vivo a Roma da anni ormai. Mi trovo bene. Ho la mia casa, i miei amici, la mia professione. Del passato è rimasto ben poco. [...] Per me, ciò che conta è riuscire a lavorare. L’intensità aiuta a pensare di meno. Fare l’ostetrica è sempre vivere in emergenza.”

²² Texto original: “Barni ancora non credeva di essere la padrona di un negozio.

Di non essere più a servizio.

Di essere una persona con delle responsabilità precise nella vita.

Di essere finalmente una integrata.

Ma l’insegna lo dimostrava. Il negozio ‘etnico’ Rhoda era una realtà e quell’insegna dai colori pastello ne era la chiara dimostrazione.”



Lendo, pois, os romances de Igiaba Scego e de Cristina Ali Farah também em chave pós-colonial e considerando que atualmente o trabalho tem um papel central na desigualdade global, é inevitável identificar, na descrição das atividades das personagens femininas, a crítica e o engajamento das escritoras. Assim como é igualmente inegável reconhecer que a temática dos corpos femininos, invisíveis ou expostos, vem, intencionalmente, denunciar os efeitos atuais da campanha colonial italiana na África e a herança contemporânea da pressuposição de superioridade étnica e cultural do colonizador europeu.

Referências

- ALI FARAH, C. **Madre piccola**. 1. ed. Trento: Frassinelli, 2007.
- ALMEIDA, S. **Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita**. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.26, p. 329-376, 2006.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CRENSHAW, K. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43(6), p. 1241–1299, 1991.
- DAVIS, K. Intersectionality as buzzword, a sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. **Feminist Theory**, v. 9(1), p. 67-85, 2008.
- PISCITELLI, A. Interseccionalidade, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v.11(2), p. 263-274, 2008.
- ROMEO, C. **Riscrivere la nazione: la letteratura italiana postcoloniale**. 1. ed. Firenze: Le Monnier Università, 2018.
- SCEGO, I. **Rhoda**. 1 ed. Roma: Sinnos, 2004.
- _____. **Oltre Babilonia**. 1 ed. Roma: Donzelli, 2008.
- _____. **Adua**. 1. ed. Roma: Giunti, 2015.
- SPIVAK, G. Diaspora old and new: women in transnational world. **Textual Practice**. v.10(2), p. 245-269, 1996.



Márcia de Almeida

TY, E. **The politics of the visible in Asian narratives.** 1 ed. Toronto: University of Toronto Press, 2004.



MATERNIDADE, NEGRITUDE E LITERATURA¹

MATERNITY, BLACKNESS AND LITERATURE

Vania Vasconcelos²

RESUMO: A maternidade é uma experiência que interessa a toda a sociedade, mas os processos biológicos e sociais que a envolvem, afetam, sobretudo, as mulheres. Os conceitos, normatizações e narrativas sobre essa experiência estão, porém, muitas vezes sob o domínio masculino. Compreendemos que o controle e, portanto, a representação da maternidade é do interesse da ordem patriarcal. A desconstrução de tal perspectiva deve partir da investigação da reflexão e ficção de autoria feminina. Neste artigo, interessa-nos destacar como tratam esse tema duas escritoras: a caboverdeana Dina Salústio e a brasileira Conceição Evaristo, através da análise de algumas narrativas. Tomo como base teórica para a discussão, reflexões acerca do tema que estão em Aminda Forna, Bell Hooks, Djamilia Ribeiro, Chimamanda Adchie e Alice Walker.

Palavras-chave: Maternidade. Dina Salústio. Conceição Evaristo. Narrativas

ABSTRACT: Motherhood is an experience that interests society as whole, but the biological and processes that involve it affect mainly women. The concepts, norms and narratives about this experience are, however, often under the male domain. We understand that the control and so the representation of motherhood is in the interest of the patriarchal order. The deconstruction of such a perspective must start from the investigation of the patriarchal order. The deconstruction of such a perspective must start from the investigation of reflection and fiction of authorship. In this article, we are interested in highlighting how two writers treat this theme: the cape verdean Dina Salustio and brazilian Conceição Evaristo, through the analysis of some narratives, take as theoretical basis for the discussion, reflections on the theme that are in Aminda Forna, Bell Hooks, Djanila Ribeiro, Chimmamanda Adchie and Alice Walker.

Keywords: Motherhood. Dina Salústio. Conceição Evaristo. Narratives.

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 24 de novembro de 2019.

²Vania Vasconcelos é Dra. em Literatura Contemporânea pela UNB, professora do curso de Letras da UNILAB-Campus dos Malês e do Mestrado Interdisciplinar História e Letras da UECE, vice coordenadora do GT da ANPOLL Mulher na Literatura e membro do Grupo de Pesquisa Afroletrias. E-mail: vaniavas@gmail.com



Um parto cheio de complexidades

Para observar os aspectos que envolvem a experiência da maternidade, livre dos conceitos e padrões construídos com base nos interesses da ideologia patriarcal, é necessário que a maternidade seja redimensionada sob o prisma do olhar feminista. Antes mesmo de buscar os textos para observar os modelos de mãe criados pela ficção de escritoras, é preciso discutir quais padrões de mãe se fixaram no imaginário da nossa sociedade, como e por quais motivos. Há muitos aspectos relacionados à maternidade que merecem nossa atenção: a revisão histórica da experiência materna na vida das mulheres, os mitos em torno da maternidade, as estratégias de sobrevivência e de saúde mental dessas mulheres, a maternidade enquanto objeto institucional do sistema patriarcal, o uso da maternidade na formulação de políticas públicas, e, o que nos interessa particularmente agora, as construções ficcionais de autoria feminina sobre o tema.

Neste breve recorte, discutiremos apenas os aspectos que são trazidos à luz a partir das narrativas das escritoras aqui estudadas, contos e romances. Por isso mesmo, nos interessa, sobretudo, a reflexão teórica que aborda vidas de mulheres negras brasileiras e/ou africanas, segmento onde estão situadas nossas escritoras e suas personagens. A perspectiva despertada por esses textos é feminista, já que, como veremos, opõem-se à abordagem mais superficial aos interesses patriarcais da situação. Dessa forma, tais narrativas trazem à tona aspectos que apresentam de maneira complexa a relação das mulheres com suas maternidades, tais como, a solidão, a culpa, a criminalização, o sentimento de perda, o abandono, a dúvida, entre outros estados. Ao mesmo tempo, as escritoras apontam para transformações na mentalidade e nas relações que afetam a vida de mulheres no mundo contemporâneo.

Embora ainda de forma insipiente, as publicações e artigos apresentados em encontros feministas nos fazem perceber que o tema voltou a fazer parte da agenda de discussões acadêmicas nas últimas décadas. De fato, estudos de várias áreas revelam a preocupação com uma reconfiguração de conceitos relacionados à maternidade a partir da visão das mulheres. Esse re-encontro da pesquisa feminista com o tema traz a possibilidade de um aprofundamento teórico e da necessária apropriação política de um conteúdo que sempre afetará de alguma forma a vida e as



decisões das mulheres. Forna (1999) afirma que não apenas a experiência, mas a maior parte das responsabilidades relacionadas à maternidade continua com as mulheres e que, por isso, precisamos nos expressar sobre o que se diz e, sobretudo, o que se decide sobre a experiência materna. Para Forna:

Na década de 1960, as feministas repudiaram a visão super romanceada da maternidade, identificando nela os laços de seda da opressão. [...] Um descuido por parte do movimento feminista como um todo foi ignorar a maternidade a partir de então. [...] a maternidade acharia um modo de se resolver. [...] Na verdade, a história de como o feminismo deve lidar com as questões em torno da maternidade está apenas começando (FORNA, 1999, p. 21).

Para Forna, em diversas culturas as mães são reprimidas a partir dos mitos e histórias que envolvem figuras maternas e estabelecem padrões de comportamento. Talvez por isso, a maternidade foi, para uma parte das feministas, uma experiência que devia ser evitada, já que representava uma situação que conduzia as mulheres a uma normatização que reduzia a independência. O principal sentido dessa abordagem era desfazer a visão essencialista que vinculava a mulher ao seu corpo físico. Era preciso, naquele momento, compreender que o desejo de ser mãe, muitas vezes, não estava relacionado aos sentimentos originais de uma mulher enquanto indivíduo, mas que esse desejo poderia ter sido gerado por uma imposição social, resultado da influência de mecanismos de pressão da cultura patriarcal.

Maternidades e Feminismos

A historiadora feminista brasileira Tania Swain questiona a imposição do papel de mãe às mulheres em seu texto 'Meu corpo é um útero?' (2007), retomando uma discussão que aí está desde Beauvoir e que ocupou várias importantes vozes do feminismo. Swain amplia a discussão, questionando qualquer imposição de orientação sexual como sendo um dispositivo de controle do sujeito. Ela argumenta qualquer discurso que aprisiona a mulher à natureza, faz da procriação a essência do ser, diminuindo a subjetividade das mulheres, roubando sua autonomia de sujeito, submetendo-as a um padrão redutor de suas humanidades. Da



mesma forma como hoje é inaceitável que pensemos em um modelo comportamental único de homem, também não podemos fazê-lo com relação às mulheres. O padrão familiar e de gênero que supunha um casal heterossexual, no qual o homem representava a responsabilidade econômica e das decisões e a mulher centralizava o lugar dos cuidados domésticos, há várias gerações deixou de ser uma referência, embora siga ainda no imaginário comum. Esse imaginário alimenta-se e é alimentado pela naturalização da associação das mulheres à maternidade. Swain afirma:

Tecida em uma densa rede discursiva que imbrica memória, tradição e autoridades diversas, a representação da 'verdadeira mulher' mãe/esposa/dona de casa é ainda em nossos dias a imagem da maioria das mulheres. **A multiplicidade que compõe o desejo e a experiência das mulheres é esquecida pelo efeito homogeneizante da imagem do mesmo** (SWAN, 2007, p. 211) (grifos meus)

Outra postura, também feminista, busca transformar as experiências maternas em ações que colaboram com um mundo sem sexismo. Esse é o pensamento expresso por Bell Hooks (2019), no texto em que salienta o quanto foi importante que as feministas tenham trazido à tona a possibilidade de oferecer um contexto de educação sem pensamentos sexistas para criar pessoas sem preconceitos e colaborar com o desenvolvimento de crianças com autoestima saudável.

Uma das intervenções mais positivas do movimento feminista em nome das crianças foi criar uma maior conscientização cultural da necessidade de participação igual dos homens na criação, não somente para construir equidade de gênero, mas também para estabelecer melhores relacionamentos com as crianças. (HOOKS, 2019, p113)

Concorda com essa proposição também a feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, que na obra *Para Educar Crianças Feministas* (2017), traz, a partir de quinze sugestões, dadas à amiga Ijaewele, uma espécie de guia para promover uma educação igualitária na família. Adichie questiona a naturalização da responsabilização da educação/ alimentação/ higiene da família continuarem dirigidas às mulheres, ignorando-se, inclusive, a participação contemporânea (e não recente) delas no mundo do trabalho. Mesmo no chamado mundo ocidental modernizado e tecnológico,



os cuidados com crianças e idosos permanece, para a maioria das famílias, como tarefa principalmente feminina, ainda que no campo profissional, porque elencada entre as funções domésticas. Manter a mulher aprisionada às funções domésticas foi sempre uma importante estratégia para a manutenção da ordem patriarcal, afastando-as dos lugares de poder.

Essa dinâmica tem um impacto específico sobre a estrutura das famílias, mas determina, sobretudo, como e em que medida as mulheres podem ocupar-se de suas carreiras e participar do mundo da política ao seu redor. Por isso, apesar das pautas feministas que já conquistaram várias reivindicações de ocupação de espaços sociais para mulheres, alguns padrões de comportamento que se mantiveram durante o processo histórico, têm retardado essa igualdade de papéis entre homens e mulheres e prejudicado uma mais justa e merecida entrada das mulheres no espaço público, leia-se, nos espaços de poder.

Djanila Ribeiro (2019), filósofa feminista brasileira, num texto em que discute a culpabilização e solidão social de mães em situação de vulnerabilidade, comenta uma notícia que causara grande repercussão nas redes sociais: em um bairro de classe média paulista, uma mulher que trabalhava como doméstica, após um parto (sem assistência) no quarto da área de serviço do apartamento, onde era funcionária, abandonara o filho na rua, tendo sido flagrada por câmeras de segurança. A imagem da mulher sendo presa, a enxurrada de xingamentos recebidos rapidamente nas redes sociais, os policiais que posam de heróis com o bebê, provocaram Ribeiro a reagir em defesa da mulher e seu desespero solitário. A filósofa intitula seu texto – *Quem se responsabiliza pelo abandono da mãe?* - e a pergunta nos conduz à reflexão do quanto uma rede de situações, imposições e responsabilizações, que certamente tem nomes e endereços, são esquecidas quando se escolhe simplesmente condenar o ato desesperado daquela mulher. Onde está o pai? Onde funciona a creche que permitiria que ela continuasse trabalhando? Qual o órgão público assistiu essa mulher durante sua gestação? Que informações foram dadas a ela sobre as opções de entrega legal da criança para adoção? Sob quais acordos trabalhava? Que métodos anticoncepcionais conhecia? Quais estavam a sua disposição?



Maternidades literárias

O peso dessa responsabilidade solitária está em várias personagens dos contos de Evaristo e Salústio. Como a personagem do conto 'Liberdade Adiada' (1999), de Dina Salústio, que à beira de mais um parto, lata d'água na cabeça, à beira de um abismo, pensa em atirar-se e lembra dos filhos que lhe esperavam em casa. O conflito de sentimentos e o desespero evidencia-se:

Sentia-se cansada. A barriga, as pernas, a cabeça, o corpo todo era um enorme peso que lhe caía irremediavelmente em cima. Esperava que o coração lhe perfurasse o peito, lhe rasgasse a blusa (...) Imaginou os filhos que aguardavam e que já deviam estar acordados. Os filhos que ela odiava! (...) Atirar-se-ia pelo barranco abaixo. Não perdia nada, nunca teve nada a perder (...) à borda do barranco, com a lata de água à cabeça e a saia batida pelo vento, pensou nos filhos e levou a mão ao peito. O que tinha a ver os filhos com o coração? Os filhos...como ela os amava, nossenhora! (SALUSTIO, 1999, p.8)

A angústia e o cansaço da personagem são traduzidos por imagens do corpo físico, como "o coração lhe perfurasse o peito..." e da paisagem "o barranco olhava-a, boca aberta, num sorriso irresistível..." apontando para forma como as imposições normativas patriarcais concretizam-se no corpo feminino de forma tão violenta que o encontro com a morte se confunde com um convite amoroso. Da mesma forma, o conflito de sentimentos relacionados aos filhos, decorrente do acúmulo de responsabilidades solitárias na criação, fica explícito.

Germaine Greer, feminista britânica, afirma que todos os governos falham na proposição de políticas que respeitem a importância da função materna para a sociedade, embora todos dependam dela para a formação de seus cidadãos. Para ela, a tarefa da educação e formação dos cidadãos de uma comunidade deveria ser dividida entre os pais e especialistas que contribuíssem e orientassem de forma mais próxima e integrada à família e, nesta equipe, a mãe deveria ocupar um lugar de destaque, com a estrutura de apoio financeiro e estrutural que precisa para concentrar-se em formar bons cidadãos. Para Greer, a maternidade deveria ser encarada como uma profissão e as mulheres deveriam ser compensadas pelo tempo e gasto físico. Greer analisa que os governos dependem dos



impostos gerados pelo trabalho e, portanto, a diminuição da força de trabalho, decorrente da diminuição de nascimentos e formação de trabalhadores, teria como consequência prejuízo aos cofres públicos, portanto é fundamental investir no nascimento e formação de cidadãos.

Os governos dependem dos fundos que administram nossas sociedades com impostos. Como a força de trabalho encolhe e a expectativa de vida aumenta, fica mais difícil pagar a conta da seguridade social. Todos precisamos de crianças nascendo e que cresçam bem educadas, úteis [...]. Hoje defendo que se deve encarar a maternidade como uma carreira, quer dizer, trabalho remunerado [...]. O que significa que toda mulher que decide ter um filho receberia dinheiro suficiente para criá-lo em circunstâncias decentes (GREER, 1999, p. 237-238).

Em um país como o nosso, onde a desigualdade social e a exposição à violência afeta parte da população mais pobre de forma acentuada, a carga extra de responsabilidade e dano social recai, certamente, sobre a vida de mulheres e, de maneira especialmente cruel, de mães. Em dois contos de Conceição Evaristo, duas personagens mães sucumbem ao cruzamento da vulnerabilidade social da pobreza com o excesso de responsabilidades de uma maternidade solitária. No primeiro conto – Maria – temos a personagem, que se divide entre o trabalho como doméstica e a criação dos filhos. Ao retornar de uma longa jornada de trabalho, satisfeita por estar levando os restos de comida de uma festa para os seus, Maria termina por ser morta por passageiros de um ônibus assaltado pelo pai de um dos seus filhos, tomada como cúmplice, embora não o visse há anos.

No segundo conto, intitulado 'Zaita esqueceu de guardar os brinquedos', a protagonista, Benícia, mãe, divide-se entre as preocupações com os filhos adolescentes homens e as duas gêmeas pequenas – Zaíta e Naíta. Zaita saíra apressada para buscar a irmã que pegara uma figurinha da sua coleção e deixara os brinquedos espalhados em casa. A figurinha de menina-flor era um item importante de sua coleção. Já Naita, buscava a irmã para dizer que havia perdido sua figurinha preferida, mas que também trazia as marcas das tapas que a mãe lhe dera pelos brinquedos espalhados e a notícia de que, no acesso de raiva, a mãe quebrara a boneca preferida "aquela boneca negra, a que só faltava um braço". Em meio a tudo isso,



Benícia não pensava nas meninas e, sim, desesperava-se entre a falta de recursos e a desconfiança de que um dos filhos começava a se envolver com o mundo do tráfico. Em vão, tenta conter nas mãos os destinos dos filhos, teme pelas filhas, explode em raiva e medo. As meninas circulam nos becos, enquanto mais um tiroteio atravessa as ruas da favela.

Estava chegando à conclusão que trabalho como o dela não resolvia nada. Mas o que fazer? Se parasse, a fome viria mais rápido. Benícia, ao dar por falta das meninas, interrompeu os pensamentos. Não ouvia as vozes das duas há algum tempo. Deviam estar metidas em alguma arte. Sentiu certo temor. Veio andando aflita até a cozinha e tropeçou nos brinquedos esparramados pelo chão. A preocupação anterior se transformou em raiva. Que merda! Todos os dias tinha que falar a mesma coisa! Onde as duas haviam se metido? Por que deixaram tudo espalhado? Apanhou a boneca negra, a mais bonitinha, a que só faltava um braço, e arrancou o ouro, depois a cabeça, as e as pernas. (EVARISTO, 2014, p.75)

O desânimo, o descontrole e a mistura de sentimentos da personagem são semelhantes ao estado de ânimo da personagem mãe do conto de Salústio, anteriormente comentado. Ambas lidam com uma carga sobre humana de atribuições e representam situações nada incomuns, agravadas pela naturalização da responsabilização solitária. Ambas poderiam justificar mais uma vez o questionamento de Djamilia Ribeiro ao questionar 'Quem se responsabiliza pelo abandono da mãe?'. Tanto na imaginação das escritoras, quanto na reflexão crítica da crônica feminista, a abordagem de situações contemporâneas de maternidades nos conduz a uma análise que constata uma sobrecarga de culpa e responsabilidades de mulheres que terminam por provocar ou agravar tragédias.

Noutra abordagem deste mesmo tema, as duas escritoras nos trazem as mães adolescentes, consequência direta de outro abandono social que afeta marcadamente mulheres: a ausência de políticas educativas para a sexualidade. Apesar de crescerem em uma época na qual a informação é tão facilitada, nem sempre a qualidade de informação chega a tempo de que façam escolhas, experimentem e vivenciem suas sexualidades sem engravidar precocemente. A gravidez adolescente agrava e penaliza muito mais jovens em situação de vulnerabilidade social, geralmente pobres e



negras, repetindo por vezes o destino anterior das mães, como numa ciranda. Salústio nos traz a menina grávida, apontada, culpada e entristecida pela proximidade de um parto que lhe roubará a infância e anunciando a limitação do futuro.

Em setembro fará calor. Para setembro Paula terá seu filho. Ainda há dias ela ria e dançava pelos cantos. Colecionava conchinhas. Que é das conchinhas? Que é dos sonhos? Hoje carrega uma barriga enorme. Sozinha. (...) Aos dezesseis anos não se devia ter filhos. Aos dezesseis anos não se devia carregar culpas, nem vergonhas. (SALÚSTIO, 1999, p.42)

A ausência da responsabilidade paterna é uma marca significativa nessas narrativas. Nos textos, como no senso comum, os homens saem impunes ao ignorarem as responsabilidades paternas. Aqui, como na reportagem comentada por Djanila Ribeiro, nenhum homem é julgado. Noutro conto da sua mais nova coletânea, Salústio (2019) apresenta a costureira Nha Teodora, que trabalha sem cessar para conseguir sustentar os filhos, agarrada à máquina dia e noite, sem parar e, quando lhe perguntam quem é o pai de seus filhos, responde que são “filhos de Deus”.

Voltando às mães adolescentes, o comovente conto de Evaristo, intitulado ‘A gente combinamos de não morrer’ traz uma trama que entrelaça a história de um jovem casal – Bica e Dorvi- que acabara de ter seu primeiro filho, enquanto Dorvi já vivia enredado pelas tramas do tráfico de drogas. No enredo, Dorvi e Bica são duas das vozes narrativas que se lembram do tempo que cresceram juntos com outros amigos e amigas, narram a amizade do grupo de adolescentes, as esperanças e promessas. Além deles, também é voz narrativa, a mãe de Bica, avó da criança. As vozes se alternam, completando o quadro da comunidade que ia formando laços em meio à naturalização da violência vivida na guerra entre a polícia e as facções. Aos poucos, os narradores vão nos dando conta das perdas, das mortes dos rapazes do grupo, vamos nos deparando com o isolamento de D. Esterlina, mãe de Bica e Idago, morto na guerra. D. Esterlina foge do sofrimento alheando-se nas novelas de televisão. Uma mãe impotente contra tudo que soterra a vida dos filhos.

Quando choro diante das novelas, choro por coisas que não gosto nem de pensar. Dorvi é companheiro de Bica, minha filha. Fizeram um filho, meu primeiro



netinho (...) Outro dia me contaram que Dorvi está complicado. Eu pensei outro futuro para meus filhos. (...) Eu tenho esperança de que Bica, minha menina, não sei como, terá outro destino. (EVARISTO, 2014, p. 105)

Diante da eminente morte de Dorvi, seu companheiro e pai de seu filho, também Bica pensa no seu futuro e se percebe, assim como suas amigas de infância, enredada numa trama que já anuncia um futuro de solidão, dificuldades e falta de perspectivas, tudo agravado pela gravidez adolescente.

Deve haver uma maneira de não morrer tão cedo e de viver uma via menos cruel. Vivo implicando com as novelas de minha mãe. Entretanto, sei que ela separa e separa, com violência os dois mundos. Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro. Tenho fome, outra fome. Meu leite jorra para alimentar meu filho e filhos alheios. Quero contagiar de esperanças outras bocas. Lindinha e Biunda tiveram filhos também, meninas. Biunda tem leite escasso. Lindinha trabalha o dia inteiro. Elas trazem as menininhas para eu alimentar. (EVARISTO, 2014, p. 109)

Outras personagens de Evaristo trazem diferentes perspectivas e experiências de maternidades complexas. Pensemos em Ponciá Vicêncio, protagonista de seu primeiro romance. Ponciá é uma personagem movida inicialmente pela busca de si e de sua história. Ela desejava saber das narrativas familiares, mesmo as de dor, contanto que lhe revelassem quem era e permitissem novas perspectivas, por isso não gostava do sobrenome que os acompanhava. Essa atitude associa Ponciá a um grupo de personagens, notadamente femininos e não submissos, que percorrem a obra de Evaristo. Ela migra para a cidade, abandonando a vila rural em que crescera. No centro urbano, emprega-se como doméstica, casa e, depois de um tempo, decepciona-se com a falta de perspectivas. Ponciá engravida várias vezes, mas os filhos sempre nascem mortos. A narrativa de Evaristo deixa claro que a desilusão e a dor levam a personagem a mergulhar num estado de depressão permanente que, por sua vez, contribui para a perda dos filhos, o alheamento de si mesmo e da vida em sua volta. Ainda que inconsciente, Ponciá escolhe não permitir que os filhos repitam a vida de privações e preconceitos que enfrentava. Ponciá interrompe a ciranda de



sofrimentos para sua possível descendência e escolhe sua arte (artesanato) como sua única criação.

No conto 'Quantos filhos Natalina teve?', Evaristo nos traz uma reflexão inovadora, como se perguntasse – quando uma gravidez, de fato, pertence a uma mulher? A protagonista, Natalina, cujo nome parece encaminhá-la a um destino maternal, passa por várias gravidezes sem desejar tê-las. Na primeira, fruto de um namoro de adolescência, doa a criança; na segunda vez, já senhora da sua sexualidade, embora usasse métodos de anticoncepção, engravida e apenas não interrompe porque o namorado queria muito o filho, então, deixa que nasça, mas rompem o namoro e ele leva a criança; a terceira acontece quando cede ao pedido de um casal que desejava um filho, mas a mulher não podia engravidar. Por fim, depois de um tempo, quando ela se descobre mais uma vez grávida, depois de sofrer um estupro, surpreendentemente, decide que esta seria a gravidez que lhe traria seu filho: “Natalina alisou carinhosamente a barriga, o filho pulou lá dentro respondendo. Ela sorriu feliz! Era a sua quarta gravidez, e o seu primeiro filho. Só seu. De homem nenhum, de pessoa nenhuma. Aquele filho ela queria, os outros não.” (EVARISTO, 2014).

Evaristo traz aqui a reflexão sobre como podem ser diversos (e complexos) os sentimentos das mulheres quando vivenciam a experiência da maternidade e o que gira em torno disso para um nível mais profundo, para além das normatizações do sistema de ideias que nos “tornam mulheres”. Quando sua personagem, contra tudo que regulam as leis ou mesmo o pensamento patriarcal, abraça feliz uma gravidez fruto da violência de um desconhecido, mas dispensa a oportunidade de criar filhos feitos com amor; quando aceita a terceira gravidez sem envolver-se emocionalmente quando lhe pedem, plenamente consciente de que, ali, seria apenas o receptáculo do desejo de outros, Evaristo rompe com estigmas, modelos, padrões para nos fazer pensar no que nos trouxera Swain – meu corpo é um útero?-

A personagem parece buscar, mais que tudo, a posse de si mesma, libertando-se de qualquer imposição. Para Natalina, o destino que lhe traçaram no nome só seria assumido quando assim fosse sua vontade e de mais ninguém. Dessa forma, Evaristo discute a trama impositiva que enreda a vida de mulheres, mobilizando desde os sentimentos até os fatos e



escolhas ao longo de suas vidas, criando uma personagem com rara consciência da importância de ser livre.

Para fechar nossas reflexões sobre o tema em nossas duas escritoras, retomemos a Salústio e seu último romance, intitulado *Veromar* (2019). No enredo, transitam quase exclusivamente personagens femininas, com exceção apenas do antagonista, o raptor de uma das personagens, que, embora transforme fundamentalmente o destino de uma das protagonistas, quase não tem voz ou pensamento expresso. A trama acompanha a vida de três personagens desde a pré-adolescência até a maturidade, cruzando o caminho das três, discutindo suas relações com suas mães e, por fim, tornando-as partícipes de uma maternidade única: o filho da menina raptada e violentada que será deixado numa porta, resgatado pela segunda e, posteriormente, criado pela terceira. No enredo, a complexidade dos sentimentos de mães e filhas, envolvidas nas imposições da ordem patriarcal, que as quer sob controle quando filhas, que as exige sempre atraentes, que brutaliza suas relações ao subjugá-las como objetos de seus desejos, e, sobretudo, que as faz ignorarem-se para atenderem ao que lhes é imposto.

Mães adolescentes, mães maduras, mães envolvidas numa luta incessante para criarem filhos e espaços onde respirar, mulheres fortes que decidem ser ou não ser mães, mulheres que dividem uma maternidade, mulheres que rejeitam maternidades, enfim, representações criadas a partir das mais diversas possibilidades. Se há algo em comum na criação das personagens mães dessas duas escritoras, é justo o fato de não obedecer a estereótipos ou superficialidades; em comum, a busca pela complexidade dessa experiência.

Para encerrar, vale lembrar aqui dois textos não literários, nos quais escritoras falaram de suas mães e da influência delas na sua criação. O primeiro é de Evaristo, quando, tentando explicar a gênese da sua obra, conta como a mãe, lavadeira de roupas, desenhava o sol no chão para que ele surgisse no céu. A leitura que a memória faz do gesto materno, como de uma escrita simbólica do poder da palavra, demonstra seu reconhecimento do poder e da sabedoria deste lugar ancestral e feminino. Evaristo sempre se refere à sua mãe como fonte inspiradora, pela ternura com que brincava com as filhas, as histórias que contava, sem perder-se nas amarguras da vida



dura que enfrentava, que poderiam ter derrotado seu espírito e, conseqüentemente influenciado negativamente sua família.

O segundo, quando Alice Walker, escritora estadunidense, no texto “Em busca do jardim de nossas mães” (1974), *lembra de como sua mãe cuidava artisticamente do jardim, através de quem, ela tenta compreender de forma mais ampla como as mulheres negras conseguiram manter sua criatividade, quando, por tanto tempo lhes foi negado até mesmo o acesso à leitura, muito menos à arte e de como essas mulheres inspiraram em filhos, os dons artísticos. Walker se pergunta como puderam expressar e manter sua potencialidade artística, sufocadas pelas pressões domésticas, limitadas pelas leis, preconceitos racistas e sobrecarregadas. O segredo, para Walker, está no amor com que essas mulheres viviam algumas atividades de mães e donas de casa. No caso de sua mãe, era o amor com que cuidava do seu jardim. A simples rotina de plantar era cheia de mágica, criatividade; nesta atividade, diz Walker, ela colocava seu espírito: “Eu notava que somente quando minha mãe estava trabalhando com suas flores é que ela era radiante(...) Ela se envolvia no trabalho também com sua alma. Por ordem no universo numa imagem da sua concepção pessoal da Beleza” (1974).*

Há, portanto, na representação do tema da maternidade, a partir da perspectiva das escritoras aqui tratadas, além de grande diversidade de abordagens, de discussão da complexidade de relações e emoções envolvidas, da reivindicação de justiça, o desejo de cumprirem o que chamei, tomando a obra de Evaristo como estudo, de ‘rosário de mulheres’, ou seja, uma aliança ou elo que se estabelece entre mulheres de gerações diferentes, uma espécie de ciranda, na qual vão se repetindo as “contas do rosário”, ora revelando sororidade, ora repetindo dores, denunciando o enredo que se repete. Essas representações e reflexões são um movimento necessário aos feminismos contemporâneos: tomar de volta as narrativas, as decisões, os desejos que envolvem tudo nas vidas de mulheres, ou seja, também suas maternidades. Ser ou não ser mãe deve ser uma escolha. Tratar da maternidade como uma escolha, denunciar o quanto não o é, é ainda e sempre lutar pela liberdade e justiça para homens e mulheres. Trazer à tona as narrativas de autoria feminina que abordam esse tema é pensar, como faz a literatura, o que desejamos para um mundo melhor.



Referências

- ADICHIE, C. N. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. tradução Denise Bottmann. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017
- EVARISTO, C. **Olhos D'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014
- _____. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003
- FORNA, A. **Mães de todos os mitos: como a sociedade modela e reprime as mães**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999
- GREER, G. **A Mulher Inteira**. Trad. Alda Porto. São Paulo: Record, 2001
- HOOKS, B. **O Feminismo é para todo mundo**. Tradução Ana Luiza Libâno. 4ª edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019
- RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2019
- SALÚSTIO, D. **Mornas eram as noites**. Lisboa: Instituto Camões, 1999
- _____. **Filhos de Deus**. Santiago: Acácia Editora, 2018
- _____. **Veromar**. Santiago: Rosa de Porcelana, 2019
- SWAIN, T. 'Meu corpo é um útero?' In: STEVENS, C. (org.). **Maternidade e Feminismo: diálogos interdisciplinares**. Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2007
- WALKER, A. **In Search of Our Mothers' Gardens: The Creativity of Black Women in the South (1974)** pesquisado no site <http://www.msmagazine.com/spring2002/walker.asp> em 14 de junho de 2019.



CAMPO LITERÁRIO E PRODUÇÃO ESTÉTICA FEMININA¹

LITERARY FIELD AND FEMALE AESTHETIC PRODUCTION

Fani Miranda Tabak²

RESUMO: Discute-se a relação entre o campo literário, enquanto construção hegemonicamente masculina, e a produção estética feminina a partir do século XIX. Descortina-se uma percepção de que essa produção estética tenha sido um ponto de divergência da própria noção de campo, produzindo de forma mais transgressora a noção de subjetividade criadora dentro da autoria feminina.

Palavras-chave: Autoria feminina; campo literário, memória e subjetividade.

ABSTRACT: The relationship between the literary field, as a hegemonically male construction, and the feminine aesthetic production from the 19th century is discussed. A perception revealed that this aesthetic production was a point of divergence from the notion of field itself, producing in a more transgressive way the notion of creative subjectivity within female authorship.

Keywords: Female authorship; literary field, memory and subjectivity.

A história da literatura engendra um movimento reflexivo contínuo sobre a temporalidade do conhecimento histórico literário e suas diferentes funções. Enquanto atividade metacrítica, é substancialmente congregada ao caráter dimensional das leituras e formas de apropriação do passado e sua relação com a noção de temporalidade. Nesse movimento, a compreensão dos fenômenos que marcaram a história literária ao longo da sua existência destaca a necessidade de se compreenderem questões ligadas à formação de um campo literário feminino.

Essa percepção deve constituir ainda uma relação crítica com o que chamamos convencionalmente de filosofia da arte, ou ciência da criação artística e da obra de arte em geral. Considerando que o legado moderno nos leve à pesquisa sobre os problemas da criação e da percepção estética,

¹ Artigo recebido em 16 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 29 de novembro de 2019.

² Doutora em Estudos Literários, Professora associada da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Coordenadora do GT da Anpoll A Mulher na Literatura, e-mail: fanitabak@hotmail.com.



estaremos mergulhados em um terreno pantanoso quando se trata do ajuizamento de obras e autoras cuja expressão recentemente declarada é aquela do memoricídio. Pensar a filosofia da arte feminina em um território hostil e selvagem em que a memória coletiva das mulheres constitui até hoje um tabu parece mais próximo de uma tarefa arqueológica do que literária. Prosseguindo nesse pequeno espaço de escavações, rastros, sombras, pequenos artefatos de sobrevivência, encontramos-nos, nestes últimos anos, em um processo de amadurecimento das discussões que envolvem a estética-escritural do território no qual as mulheres produziram.

Mesmo distantes de um cenário ideal de circulação e projeção das mulheres dentro dos espaços acadêmicos e como consequência da própria escolarização da literatura, é visível a transformação que a pesquisa do campo literário feminino e sua produção estética alavancaram no século XX e seu refluxo no interesse pela produção feminina de séculos anteriores. Se hoje vislumbramos autoras como Júlia Lopes de Almeida, Maria Firmina dos Reis, Helena Morley, entre outras nas listas indicadas ao exame de acesso ao mundo acadêmico é pelo esforço de inúmeras pesquisadoras que não apenas deram luz a obras esquecidas, mas, sobretudo instituíram um lugar político de defesa do próprio campo literário feminino, recusando-se a aceitarem o apagamento das mulheres.

A trajetória autoral das mulheres, desde muito longe, é marcada não apenas por um silenciamento autoral, mas aquele da escrita, especialmente enviesado na exclusão do campo. Ao mencionarmos a expressão campo literário, não menos complexo que a questão abordada, temos em mente um conjunto de dados estabelecidos mediante observação de certos fenômenos da linguagem literária e suas implicações. Excluir as mulheres do campo literário, esse espaço-metáfora por excelência, implica reconhecer a complexa relação implicada na produção feminina com o espaço social e a dependência da noção de estética-escritural com o mesmo. Envolve, ainda, reconhecer as relações de poder que se apresentam na noção de campo e o modo como esse poder instaura de forma simbólica a cooperação ou repulsão dos modos escriturais a partir de uma dimensão sociológica hegemonicamente masculina. Escrever dentro dos parâmetros do campo literário é participar de modo ativo na construção de uma sociedade letrada, com limites fixados pela dimensão social e histórica. Nesse movimento, esbarramos nos limites fixados pela dimensão social e



histórica às mulheres, fronteiras que impedem claramente uma participação ativa na sociedade letrada. O memoricídio, portanto, não é apenas um apagamento da memória de mulheres, mas é também a destruição da força produtiva e ativa do próprio campo.

Imaginemos por um instante o campo literário brasileiro que se esboça a partir do século XIX, marcado por um utópico projeto de modernidade. A sociedade reconstruía um passado, intervindo no presente e imaginativamente projetando um futuro para o tão aclamado progresso da civilização. A melancolia do passado austero, limítrofe, vai cedendo espaço ao ideal de novo, original, único. A imitação, pensada nos calores de um movimento idealista, dá lugar à busca por uma arte criativa, demiúrgica, calcada na celebração constante de mudança histórico-social.

Olhando hoje para essa grande euforia de transformação criativa surgem algumas dúvidas: como modificar o futuro sem a intervenção direta e concreta do presente? Como desejar o progresso sem olhar para o passado com a atenção que lhe cabe? Como incluir as mulheres no campo literário se outrora estavam alheias ao processo social, incapacitadas pela dimensão alienante da própria vida cotidiana?

Essas perguntas dão uma dimensão das implicações do século XIX enquanto 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.

Nessa ordem das coisas, escrever, publicar ou manifestar-se sobre acontecimentos sociais e políticos é uma tarefa árdua, totalmente dependente da benevolência/tutela familiar ou da existência de altos recursos financeiros para abafar a própria questão de gênero. A escrita feminina quando ocorre é algo incomum, estranho, rotulado. Seu pertencimento ao cânone não é viabilizado pela desigual oportunidade tanto formativa quanto de circulação nos meios artísticos. Seu domínio estético é aquele que se constitui à margem de todo o processo escritural consolidado e autorizado pela sociedade letrada.



A pesquisa dessa produção, conseqüentemente, encontra nas sombras que não puderam ser apagadas os mínimos indícios que nos contam que ali estiveram, sonharam, produziram e construíram um percurso para si. Nas ruínas da memória erguem-se pequenos artefatos que dimensionam uma estética da resistência e da perseverança.

A partir desses rastros é necessário trilhar um caminho, percorrer os escombros e acreditar que há muito por encontrar ainda. Se acreditamos que a tradição crítica imanentista para o estudo das mulheres seja profícua, em muitos casos esbarraremos em categorias esteticamente indefinidas ou até mesmo anacrônicas para o momento da escrita. As categorias estético-escriturais ligadas a leituras feitas a partir de um modelo autônomo, tem demonstrado que a ideologia baseada na avaliação universal da escrita literária aplicada às mulheres-autoras reflete muitos dos modos do pensar acadêmico em geral. A função estética nesses casos, protegida por uma aura de universalidade à qual as mulheres durante séculos não pertenceram, estabelece um descompasso significativo. Exemplo claro desse fenômeno é a divisão tradicional das escolas literárias, em que pese o fato de que a autora não sendo facilmente associada a qualquer grupo específico torna-a inclassificável e, portanto, ausente do campo.

Conseqüentemente, um dos principais dilemas enfrentados na estética escritural feminina é a dificuldade em isolar dados históricos na leitura de mulheres-autoras, especialmente porque o conceito estético de um trabalho nesses casos está totalmente sujeito à situação de sua ocupação espacial e a projeção desta na sua obra.

Nessa dimensão de pesquisa, o caminho a ser percorrido deveria ser trilhado de outra forma, teria de encontrar novos modos de representar e auscultar essa vida literária. Distantes de constituírem-se como algum tipo de gênio romântico ou pertencentes a um grupo, as mulheres escreveram obras que nos parecem primeiramente testemunhais.

A obra testemunhal, a nosso ver, é aquela que revela o mundo por dentro e por fora, aquela que tenciona a condição real da vida ao imaginário construído. Como agudas observadoras da vida, as mulheres criaram uma estética da subjetividade intrincada a um profundo testemunho histórico. O aspecto testemunhal da autoria feminina apresenta-se como uma espécie de relato que põe o indivíduo-mulher em uma relação fluída de distanciamento e aproximação, construindo a



ficcionalidade a partir de uma eapropriação simbólica da realidade. A narrativa torna-se testemunhal na medida em que transforma o mundo observado a partir de uma perspectiva pessoal, subjetiva. Os limites, portanto, entre a ficcionalidade e as reminiscências da experiência empírica encontram-se justapostos, de forma que a multiplicidade da vida, nos diversos níveis criados ou rememorados, possa integrar o imaginário. A memória instaure-se, então, enquanto dupla articulação do próprio sentido ontológico, uma vez que é testemunha do tempo e desejo de criação.

A memória no discurso produzido por mulheres, portanto, remete à necessidade de testemunhar o espaço-tempo em que vivem, por dentro e por fora, e construir uma subjetividade que é inerente à condição feminina e estetizada através da sua performance literária. A memória, ainda, pode ser aquela coletiva, aquela que testemunha de forma subjetiva as agruras da condição alienante a que a mulher está submetida. Nesse percurso, encontramos a revelação de uma estética da memória feminina como criação dos universos vividos e imaginados.

Basta que lembremos de alguns personagens de Júlia Lopes de Almeida (como Marta ou Ernestina) cuja memória (mediada ou não por um narrador) testemunha de forma subjetiva a existência da mulher nas condições que lhes são impostas. Seja no cortiço de Marta ou na casa mantida impecavelmente por Ernestina, a subjetividade é mais que o relato de si, é a personificação da condição limítrofe imposta a essa mesma eclosão da subjetividade. As personagens recuperam não apenas a memória de suas vidas, de seus amores, de suas dores, mas toda a memória coletiva que condiciona a existência de suas individualidades. Ambas testemunham não apenas a condição a que estão impelidas, mas revelam a dinâmica social que envolve o ser e estar no mundo na condição de mulher.

Emília de Freitas, por sua vez, na sua fantástica incursão pelos devaneios de uma ilha perdida, testemunha a violência e a necessidade de uma intervenção para a proteção da mulher. Nas malhas da ficção fantástica de Freitas anuncia-se em pleno século XIX a necessidade da criação de uma lei que ampare a mulher. Seu romance não é somente fantástico e quase uma ficção científica, mas é a denúncia subjetiva e histórica do ser mulher e estar no mundo nessa condição. A Ilha do Nevoeiro é mais do que uma imaginária ilha de mulheres, é um reduto em que a participação coletiva das



mulheres instaura uma complexa relação solidária de proteção aos crimes contra mulheres.

Na obra de Andradina Andrade de Oliveira, *O perdão*, encontramos novamente essa estética nas personagens de Celeste e Estela. Representando dois tipos antagônicos, uma angelical e outra mais ousada, as irmãs testemunham um modo de ser feminino daquelas que correspondem ao modelo exemplar ou não. Enquanto Celeste é uma personagem que já está predestinada a morrer jovem, uma vez que sua estrutura física não suportaria um sofrimento de amor, Estela é uma mulher cuja sexualidade é incomoda ao planejamento social. Em Estela convergem claramente o controle do corpo feminino pela sociedade e a culpa construída como resposta às transgressões de ordem social. A morte, pelo suicídio, testemunha a necessidade de punição tanto do corpo enquanto bem coletivo como de redenção da subjetividade representada.

Seguindo pela produção literária feminina do século XX, encontramos a obra de Clarice Lispector. Em pesquisa de sua obra, durante alguns anos, me deparei com o fato de que a sua atração criativa por reminiscências do vivido é um de seus pontos fortes de expressão poética. Sempre levando a escrita aos limites da experimentação, Lispector constrói diferentes narradores líricos que compartilham o desejo de apreender imagens como uma maneira de congelar o tempo, o momento único e fugitivo da vida. A vocação lírica das vozes erigidas está a serviço de uma reorganização do que seja o próprio discurso ficcional.

O paralelismo entre a construção literária e a busca ontológica sugere um olhar gestacional para a compreensão do discurso literário criado pela autora, destacando uma função materna na elaboração do nível artístico. Nesse sentido, Lispector não apenas reconstrói os gêneros tradicionais, mas também a função feminina que recupera uma experiência visceral da mulher com a escrita. Seus narradores são quase sempre mulheres que perpetuam a espécie escrevendo, pela capacidade de sua poeticidade de transcender os limites da representação. Nesse sentido, o papel da mulher assume uma dupla função, porque ao mesmo tempo em que se encontra deflagrada nos moldes patriarcais os destrói para realizar o trabalho visceral.

Suas personagens, sempre impróprias para o ambiente em que vivem, adquirem seu potencial da busca de algo superior que lhes permita



escrever uma nova vida, enfrentar seu potencial lírico interno e se perguntar continuamente: quem sou eu?

Detentora de uma linguagem que dramatiza a condição social e humana, coletiva e individualmente, sua escrita revela a desintegração da individualidade em sua relação com o ser e o estar no mundo. Tendo criado máscaras diferentes ao longo de sua obra, a autora se apresenta continuamente em seus escritos e torna latente o que foi chamado de drama interno. Partindo dos espaços de sua obra, estou particularmente interessada em uma sombra que pode ser traçada como um elemento geográfico-espacial e uma metáfora da falta de completude da linguagem ao mesmo tempo.

Ao elemento geográfico refiro-me à cidade de Berna, na Suíça, onde a autora viveu e escreveu. A metáfora da falta de completude vê-se ligada a uma presença perene da sombra de Berna sobre seu trabalho, reiterando um tipo de presença-ausência, intensificado como o drama interno de uma experiência ficcional vivida. Se a dificuldade em separar vida e obra é comum aos estudos da autora, Berna pode ser um de seus momentos mais fortes. A biografia da autora, feita por Nádia Gotlib, e a leitura de suas cartas durante o tempo que passou em Berna, revelam um momento de profunda introspecção propiciado ao que tudo indica em parte pela desolação geográfico-espacial.

Na asfixia da imagem da grande montanha do silêncio há um profundo pesar pela existência. O "silêncio na montanha", como o encontramos tantas vezes em sua obra, denota uma condição abstrata do espaço da linguagem, marcando a sensação de ausência, falta, que causa horror à memória. Esse horror é verificado na expressão dramática de ouvir o silêncio, que traduz o sentimento de desamparo contra o poder poético que a própria palavra incorpora. Semelhante a uma inscrição primitiva, Berna está presa à estrutura de sua obra, uma imagem que é continuamente resgatada do esquecimento. Se um museu é o espaço que guarda a memória da vida coletiva, o palácio da memória de Clarice é a linguagem, Berna é um daqueles monumentos que desfilam pelos corredores do palácio, um fantasma de poder em movimento.

Se a cidade de Berna perde sua força como espaço geográfico devido ao seu próprio distanciamento temporal, é por causa do fluxo contínuo no presente da escrita que se materializa, tornando-se um



símbolo. Como inscrição primitiva, refere-se a um conhecimento formativo, primordial, sempre presente em sua escrita, constituindo-se como uma cicatriz dos vividos dentro da criação. Assim, o símbolo do silêncio aterrorizante é pulverizado na ação da lembrança. O silêncio ainda incorpora a expansão do espaço, funcionando acima de tudo como uma lente de aumento.

A produção literária feminina, conseqüentemente, pode ser pensada como uma estética testemunhal e subjetiva, desde o século XIX. Em boa parte das autoras, encontramos a exploração da antinomia do ser e estar no mundo na condição de mulher. O campo literário feminino é esteticamente dedicado ao sentimento do eu, deflagrando de forma subjetiva a natureza bruta do cotidiano que expõe.

Nessa dimensão do campo, que é antes de qualquer coisa política, nos perguntamos então como seria esse resgate de autoras no momento em que vivemos?

Se o sentido de resgatar está ligado à recuperação de algo que se perdeu no tempo, que precisa ser recuperado, então estamos diante de um campo literário ainda por ser desenhado. Mas o resgate da escrita feminina não é apenas uma dívida histórica, mas uma necessidade de mudança no cenário cultural que nos cerca.

Em 2009, dez anos atrás, em um evento exatamente como este, duas mulheres que escrevem falaram sobre seu ato de escrita. Diva Cunha, em um belo ensaio cujo título não poderia vir mais a calhar aqui **Poesia: Porto e lar**, nos disse: “Não sei se a poesia é minha mãe, minha irmã, minha filha, sei que sou sua cria e sem ela não sou nada. Cada um tem sua sorte, sua lei. Essa é a minha e devo cumpri-la. Disso retiro minha alegria, minha dor, minha inquietação, minha razão de viver. Por isso estou aqui para falar de nós, do nosso amor.” (2009, p.13)

Nesse mesmo ano, Maria Teresa Horta, nos brindou com um belíssimo texto intitulado **O meu primeiro sentido das coisas**. Tomo de seu texto um pequeno fragmento que me parece oportuno:

A literatura é o meu primeiro sentido das coisas. Entre aquilo que leio e aquilo que escrevo. Enleio – digo – de laço e onda de cabelo, de envolvimento que nos transporte e leve até às cisternas cismadas do inconsciente, a demorar pelo interior de cada página, a saltar como Alice pelo lastro da queda e da



descoberta. A entendermos, a aprendermos a deslaçar e depois a capturar as correntes do vento, como só fazem os poetas, os anjos, as águias: asas sustidas nas ilhargas da luz à descoberta das ladeiras, dos atalhos, dos trilhos, dos declives do espaço, na imobilidade alada da planagem. (...)

...de Eurídice,

da nudez... de Orfeu que, através do imaginário poético, usa a corda e o novelo do negrume para descer aos infernos, em busca da paixão...*Eis Orfeu cantando/ de uma vez por todas. São as suas vias/ Não é já muito quando/ um braçado de rosas sobrevive uns dias?* – perguntou Rilke num de seus sonetos. Mas, logo Marina Tsvétaieva contrapôs numa longa carta arrebatada a Pasternak: *Não é preciso que Orfeu vá ver Eurídice / Nem que os irmãos perturbem a vida das suas irmãs.*

Nem que as irmãs se calem –acrescento eu.

Ou se volte a querer trocar a criatividade literária das mulheres pela dormência recatada, ou côncavo de regaço exaurível. (2009, p.24)

Falar de campo literário, portanto, ou de uma estética-escritural feminina, da via de acesso da arte para as mulheres é sempre revisitar um lugar político, entrincheirar-se, um espaço que como bem acentuou Horta não pode ser o de dormência ou recato. O espaço que hoje se conquista, o campo literário que hoje deflagramos e reconstruímos é aquele que se recusa ao silêncio.

Referências

ALMEIDA, J. L. de. **Memórias de Marta**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

_____. **A viúva Simões**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DE BARROS, L. A.; TABAK, F. M. O perdão: adultério, repressão e suicídio. **Revista InterteXto**, [S.l.], v. 10, n. 2, maio 2018. ISSN 1981-0601. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/intertexto/article/view/2929/2774>>. Acesso em 9 de novembro de 2019. doi:<https://doi.org/10.18554/ri.v10i2.2929>



FLORES, C. (Organizadora) **Mulheres e Literatura**: ensaios. Natal: Edunp, 2013.

FREITAS, E. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. 3a. Edição. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

GOTLIB, N. B. **Clarice** – Uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

TABAK, F. M. & GUIMARÃES, A. dos S. 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. Volume 9, Julho 2011. [<http://www.revistadiadorim.letas.ufrj.br>]

TABAK, F. M. LAS FRONTERAS DEL HIBRIDISMO: LA NARRATIVA POETICA DE CLARICE LISPECTOR. **Revista InterteXto**, [S.l.], v. 7, n. 1, jan. 2015. ISSN 1981-0601. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/intertexto/article/view/1007>>. Acesso em 19 de novembro de 2018.

TABAK, F. M., Fronteiras na História Literária: fantástico e utopia em A Rainha do Ignoto. In: **Letras de Hoje**, v. 46, no. 1. Porto Alegre: jan/mar 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/9255/6377> .Acesso em 04 de abril de 2019.



A PALAVRA ECOPOÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES¹

THE ECOPOETIC WORD OF CECÍLIA MEIRELES

Anélia Montechiari Pietrani²

RESUMO: Este ensaio pretende refletir sobre as relações entre poesia, educação e compromisso social de Cecília Meireles, percorrendo a visão eco-poética na leitura de sua obra. Objetiva-se, com isso, destacar sua ética pacifista tanto como educadora quanto como poeta, tomando como ponto principal de análise comparativa os poemas “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, do livro *Mar absoluto* (1945), e “Elegia a uma pequena borboleta”, de *Retrato natural* (1949).

Palavras-chave: Cecília Meireles. Eco-poesia. Lírica social. Pacifismo.

ABSTRACT: This paper intends to reflect on the relations between poetry, education and social commitment of Cecília Meireles, going through the eco-poetic vision in the reading of her work. Therefore, the aim is to highlight her pacifist ethics as both an educator and a poet, taking into comparative analysis the poems “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, from *Mar absoluto* (1945), and “Elegia a uma pequena borboleta”, from *Retrato natural* (1949).

Keywords: Cecília Meireles. Eco-poetry. Social lyric. Pacifism.

Uma borboleta é um voo e uma cor.
Cecília Meireles

Em crônica publicada no *Diário de Notícias* em 16 de fevereiro de 1932, com o título “Asas de borboletas”, Cecília Meireles menciona um fato “detestável” sobre a “indústria que vive do massacre das maravilhosas criaturinhas que enfeitam as florestas e os jardins do mundo” (2017, p. 61): o cardeal levará como presente ao Papa Pio XI um quadro feito de asas de borboletas.

A partir desse “pernicioso exemplo”, ela tece tristes reflexões sobre como os católicos apresentarão o quadro às crianças – “obra-prima de

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 27 de novembro de 2019.

² Doutora em Literatura Comparada pela UFF, Professora Associada de Literatura Brasileira da UFRJ, Membro do GT da Anpoll A mulher na literatura e Coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Estudos das Mulheres na Literatura (NIELM/UFRJ). E-mail: aneliapietrani@letras.ufrj.br.



bom gosto e de piedade” –, enquanto o esforço educacional pautado na dignidade humana e no acatamento da infância da prática de todos os crimes se deparará com o desequilíbrio no processo de formação da mentalidade e do caráter das crianças. Ainda lamenta Cecília que essa contradição apareça nas escolas em algumas aulas de desenho e modelagem com animais e “outras vidas bonitas que não fugiram a tempo do alcance das mãos humanas” (2017, p. 61), assim como também esteja presente nos museus em exposições de bichinhos mortos e espetados como “uma das coisas mais horríveis que se podem mostrar à criança” (2017, p. 61). Essa delicada crônica sobre um fato tão pouco cristão nos abre à reflexão sobre o pensamento ecológico de Cecília Meireles em sua poesia de afeto e resistência.

Não podemos negar que a poesia lírica de Cecília tem sido muito mais lida por seu impulso para o absoluto, sua dimensão metafísica e mesmo espiritual, em que nuvem, mar, vento, água, rosa são motivos recorrentes que suscitam a reflexão sobre a existência – sempre fluida e efêmera – e a palavra não menos frágil e delicada, apesar de sua perenidade pelo canto. Tal veio poético teria conduzido a crítica, quase unanimemente, a uma leitura que, durante muito tempo, afastou a “pastora de nuvens”³ das coisas do mundo e da poesia política e social. A própria Cecília registrara em entrevista a Haroldo Maranhão, em 1949, que seu maior defeito seria “certa ausência do mundo” (1967, p. 87).

A modulação de sentido do pronome indefinido “certa” utilizado pela poeta nessa expressão acaba, no entanto, por suscitar o leitor a uma reflexão sobre o que, ao menos aparentemente, ela pretende negar. De que forma sua poesia dialoga com o mundo? Decerto que com a sutileza que lhe é peculiar, ou mesmo com sua palavra de delicadeza, como preferem muitos críticos. Mas, inegavelmente, o mundo está ali, com a presença altamente reveladora de sua consciência sobre o fazer poético.

“Tem sangue eterno a asa ritmada”, diz a poeta em “Motivo”, um de seus poemas mais famosos, que integra o livro *Viagem* (1939)⁴. Esse verso sinaliza que o ritmo da palavra em canção de sua poesia conjuga delicadeza e fragilidade, como dissemos, mas também remete à liberdade

³ A persona lírica cecilianiana assim se autodefine no poema “Destino”, do livro *Viagem* (1939).

⁴ As datas indicadas entre parênteses após os títulos dos livros referem-se ao ano de publicação da primeira edição da obra.



da asa da imaginação. Ao mesmo tempo, indica que, fora da predominância exclusiva do etéreo e elevado, sua poesia tem sangue, o ritmo da energia vital e pulsante da palavra que se eterniza no pouco, no insignificante e no efêmero, revelados numa série de imagens poéticas recuperadas da natureza para a natureza poética de Cecília: a beleza sutil da rosa, a pequenez das formigas, a delicadeza das asas de borboleta, a retórica da simples pergunta “para quê?” da lagartixa, o ritmo rude e seco dos cascos de cavalos nas pedras.

A poesia de Cecília Meireles pode ser, assim, compreendida, simultaneamente, como pedra e sangue: a pedra da consciência humana em forma de reflexão transfigurada em palavra de delicadeza. Sua palavra poética torna-se, talvez, o sentido mesmo de poesia: a poesia que – como pedra – permanece na solidão contemplativa do eu; a poesia que – como sangue – flui em comunhão com o mundo, como tão bem refletiu Octavio Paz no ensaio “Poesia de solidão e poesia de comunhão”, publicado originalmente em 1943:

O que pretende o poeta quando expressa em poemas sua experiência? A poesia, disse Rimbaud, quer mudar a vida. Não quer embelezá-la, como pensam os estetas e os literatos, e sim torná-la mais justa, ou melhor, conforme sonham os moralistas. Através da palavra, através da expressão de sua experiência, busca tornar sagrado o mundo; sacramenta com a palavra a experiência dos homens e as relações entre o homem e o mundo, entre o homem e a mulher, entre o homem e a própria consciência. Não visa embelezar, santificar ou idealizar o que toca, mas torná-lo sagrado. Por essa razão, não é moral nem imoral, justa ou injusta, falsa ou verdadeira, bela ou feia. É, simplesmente, poesia de solidão ou de comunhão. Pois a poesia, que é um testemunho do êxtase, do amor feliz, também o é do desespero. E pode ser tanto uma súplica quanto uma blasfêmia (2017, p. 21-22).

“Uma borboleta é um voo e uma cor” (2017, p. 62), diz a educadora dos valores humanistas e a cronista da vida por um mundo habitável harmonicamente. Nessa frase, entre solidão e comunhão, fala também a palavra eco-poética de Cecília Meireles.



Desde seus primeiros livros, o chamado da natureza⁵ se manifesta em sua poesia. Em *Nunca mais... e poema dos poemas* (1923), o “Poema da humildade” anuncia a relação semântica intrínseca entre chão, terra e interioridade das coisas e dos seres, que perpassará seus escritos. O húmus onde se harmonizam todos os elementos da natureza (pedra, raízes, árvores, sementes, animais, criaturas, sem qualquer hierarquização) é também o húmus do desejo da voz lírica de curvar-se até o chão, unir-se à natureza em palavra, a fim de falar do “milagre generoso/ de posteriores reproduções...” (2001, v.1, p. 80) e buscar a alma primitiva das coisas e dos seres, “mais abaixo do chão.../ muito abaixo do chão...” (2001, v.1, p. 82), já que tudo tem alma. Somente nessa descida ao mais humilde, e somente tomando a atitude humilde da descida, pode-se alcançar o ser da terra (convém recordar a etimologia comum a húmus, humilde e terra) e chegar ao chão, de onde torna a brotar outro ser, também pequeno, oculto, frágil, efêmero.

Essa reflexão reaparece no poema “Terra”, do livro *Viagem* (1939), em que à ambiência natural se soma a criada pelo homem, com suas ambigüidades e seu infortúnio, enquanto a experiência poética é a descida abissal ao encontro do eu profundo, como podemos notar nos seguintes excertos do poema:

Desci na sombra das ruas,
como pelas tuas veias:
meu passo – a noite nos muros –
casas fechadas – palmeiras –
cheiro de chácaras úmidas –
sono da existência efêmera.
(...)

Vi tantos rostos ocultos
de tantas figuras pálidas!
Por longas noites inúmeras,
em minha assombrada cara
houve grandes rios mudos
como os desenhos dos mapas.
(...)

No rio dos teus encantos,
banhei minhas amarguras.

⁵ Importante estudo sobre o tema a partir da análise do poema “Madrugada no campo”, de Cecília Meireles, encontra-se em: SADLIER, Darlene J. *Imagery and theme in the poetry of Cecília Meireles*. Madrid: Studio Humanitatis, 1983, p. 85-99.



Purifiquei meus enganos,
minhas paixões, minhas dúvidas.
Despi-me do meu desânimo –
fui como ninguém foi nunca.
(...)

E esse foi o meu estudo
para o ofício de ter alma;
para entender os soluços,
depois que a vida se cala.
– Quando o que era muito é único
e, por ser único, é tácito (2001, v.1, p. 253-254).

A constatação da harmonia da natureza e sua relação receptiva à presença humana assumem aspecto diferente nesse poema. Seu leitor é envolto por uma voz lírica que cria um mundo com uma natureza simples e acolhedora, quase impalpável de tão terna e delicada, ao mesmo tempo em que as palavras se conjugam em frases simples, melodiosas, encantadoras. No entanto, essa delicadeza e aparente simplicidade são sutilmente enganosas. A natureza deixa de ser – se é que foi em algum momento – meramente referida por sua presença visível e passível de descrição, ultrapassando a ambiência retratada no poema e mesmo a contemplação da poeta. Para citarmos apenas alguns exemplos presentes nas estrofes acima, observemos que rios e ruas, noites e rostos, palmeiras e casas se complementam e formam grupos semânticos que denotam um mundo (de natureza e de cultura) marcado por conflitos e angústias, tanto do eu que fala no texto, como também das criaturas que nele vivem essa estranha harmonia a caminho da interioridade, exigido – como diz a poeta – por “esse ofício de ter alma”. A natureza física e a natureza humana não se separam na poética cecilianiana, antes confluem-se eco poeticamente no espaço de sua poesia, porque ambas alimentam a reflexão sobre a problemática existencial com seus mistérios abissais, de que é ótimo exemplo o poema “Pequena flor”, de *Vaga música* (1942):

Como pequena flor que recebeu uma chuva enorme
e se esforça por sustentar o oscilante cristal das gotas
na seda frágil, e preservar o perfume que aí dorme,

e vê passarem as leves borboletas livremente,
e ouve cantarem os pássaros acordados sem angústia,
e o sol claro do dia as claras estátuas beijando sente,



e espera que se desprenda o excessivo, úmido
orvalho
pousado, trêmulo, e sabe que talvez o vento
a libertasse, porém a desprenderia do galho,

e nesse temor e esperança aguarda o mistério
transida
– assim repleto de acasos e todo coberto de lágrimas
há um coração nas lânguidas tardes que envolvem a
vida (2001, v.1, p. 372).

Presente em muitos outros poemas, essa reflexão se intensifica especialmente quando Cecília Meireles expressa sua consciência sobre o fazer poético, que significa para ela não apenas inventar e reinventar assuntos e técnicas, mas pensar o seu papel como poeta. Se se pode falar de uma natureza poética em relação ao mundo, ela existe em Cecília como cuidado do mundo, em que a amplamente discutida temática do mistério da existência se une à do mistério da criação poética, do compromisso social e da responsabilidade ética, todos eco poeticamente atuantes na palavra. O poema “Compromisso”, do livro *Mar absoluto* (1945), é emblemático nesse sentido. Nele, três aspectos estão intimamente ligados:

a) ação poética como obrigação e trabalho árduo em prol da vida:

Transportam meus ombros secular compromisso.
Vigílias do olhar não me pertencem;
trabalho dos meus braços
é sobrenatural obrigação.

Perguntam pelo mundo
olhos de antepassados;
querem, em mim, suas mãos
o inconseguido.
Ritmos de construção
enrijeceram minha juventude,
e atrasam-me na morte.
Vive! – clamam os que se foram,
ou cedo ou irrealizados.
Vive por nós! – murmuram suplicantes (2001, v.1, p. 461).

b) ação poética como atitude inspirada na harmonia da natureza, que não dissocia aspectos sociais e culturais, ou idades, épocas, espaços, gêneros; não hierarquiza coisas e seres, nem saberes místicos e entendimentos altos e baixos:



Vivo por homens e mulheres
de outras idades, de outros lugares, com outras falas.
Por infantes e velinhos trêmulos.
Gente do mar e da terra,
suada, salgada, hirsuta.
Gente da névoa apenas murmurada.

É como se ali na parede
estivessem a rede e os remos,
o mapa,
e lá fora crescessem uva e trigo,
e à porta se chegasse uma ovelha,
que me estivesse mirando em luar,
e perguntando-se, também.

Esperai! Sossegai!

Esta sou eu – a inúmera.
que tem de ser pagã como as árvores
e, como um druida, mística.
Com a vocação do mar, e com seus símbolos.
Com o entendimento tácito,
instintivo,
das raízes, das nuvens,
dos bichos e dos arroios caminheiros (2001, v.1, p.
461-462).
(...)

c) ação poética como afeto, tanto no sentido de ser afetado(a) como no de afetar o outro; no sentido de responder pelo outro ou com o outro, praticamente como uma obrigação sacrificial e correspondência mística, exigidas pelo compromisso e cuidado com o outro e seu mundo:

Conduzo meu povo
e a ele me entrego.
E assim nos correspondemos.

Faro do planeta e do firmamento,
bússola enamorada da eternidade,
um sentimento lancinante de horizontes,
um poder de abraçar, de envolver
as coisas sofredoras,
e levá-las nos ombros, como os anhos e as cruzes.

E somos um bando sonâmbulo
passeando com felicidade
por lugares sem sol nem lua (2001, v.1, p. 462-463).



A partir daí, outro flanco de reflexão se abre na ecopoesia de Cecília Meireles. É frequente em seus textos o desejo de acolhimento das “coisas sofredoras”, que culmina no sentimento de habitar feliz o mundo, ainda que a voz poética reconheça suas angústias e seus infortúnios. “Acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar. Mostrar-lhes a vida em profundidade. Sem pretensão filosófica ou de salvação – mas por uma contemplação poética e afetuosa”, disse Cecília na mesma entrevista de 1949, citada anteriormente. Cecília Meireles é a poeta do afeto e exige de nós uma resposta ética ao sofrimento do outro. Mas como reage o homem a essa exigência? O poema “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, também de *Mar absoluto* (1945), é uma possível resposta:

Nós merecemos a morte,
porque somos humanos
e a guerra é feita pelas nossas mãos,
pela nossa cabeça embrulhada em séculos de sombra,
por nosso sangue estranho e instável, pelas ordens
que trazemos por dentro, e ficam sem explicação.

Criamos o fogo, a velocidade, a nova alquimia,
os cálculos do gesto,
embora sabendo que somos irmãos.
Temos até os átomos por cúmplices, e que pecados
de ciência, pelo mar, pelas nuvens, nos astros!
Que delírio sem Deus, nossa imaginação!

E aqui morreste! Oh, tua morte é a minha, que,
enganada,
recebes. Não te queixas. Não pensas. Não sabes.
Indigno,
ver parar, pelo meu, teu inofensivo coração.

Animal encantado, – melhor que nós todos! – que
tinhas tu com este mundo dos
[homens?

Aprendias a vida, plácida e pura, e entrelaçada
em carne e sonho, que os teus olhos decifravam...
Rei das planícies verdes, com rios trêmulos de
relinchos...
Como vieste morrer por um que mata seus irmãos!
(2001, v.1, p. 540-541)

Em 1945, fim da Segunda Guerra Mundial, fim do Estado Novo no Brasil, Cecília Meireles publica o livro *Mar absoluto*. Nuvens, céus, campos,



águas, mares, palavras, estes são os horizontes infinitos que atraem Cecília, por sua fluidez, imensidão, intangibilidade, mas também por suas correntes de fuga, perigo e violência: “Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas./ A solidez da terra, monótona,/ parece-nos fraca ilusão./ Queremos a ilusão grande do mar,/ multiplicada em suas malhas de perigo” (2001, v.1, p. 449), ela diz no poema homônimo, que abre *Mar absoluto*. Nesse livro dos perigos do mar, muitos poemas conduzem nossa leitura à alusão direta à guerra, uma vez que tantos são os lamentos em forma de poesia: “Lamento da noiva do soldado”, “Os presentes dos mortos”, “Suave morta”, “Balada do soldado Batista”, “Lamento da mãe órfã”, “Caronte”, “Os mortos”, “Lamento do oficial por seu cavalo morto”, “Guerra” são alguns dos títulos que nos chamam a atenção por essa temática⁶.

O instante da segunda grande guerra no mundo, no entanto, não é o retrato único de Cecília. A guerra, em seus poemas, não tem tempo nem espaço definidos, é motivo para a reflexão sobre o estar no mundo, a relação do homem junto à natureza, a condição humana (e desumana). Nesse momento máximo de horror causado pelo homem, é significativa a pergunta da poeta no longo verso monóstico de “Lamento do oficial por seu cavalo morto”⁷: “Animal encantado – melhor que nós todos! – que tinhas tu com este mundo dos homens?” Lançada ao leitor após os versos curtos e abruptos, que lembram, na forma do poema, os estampidos do tiro letal que atingiu o cavalo e a tomada de consciência – tiro a tiro, ponto a ponto – do oficial, a pergunta de Cecília faz também seu leitor perceber que o mundo movido pela razão instrumental e pela técnica calculada, um mundo sem afeto, sem Deus, sem humanidade, é um mundo que permite a guerra, a morte, a separação, a dor. Um mundo que inventa os instrumentos de violência é um mundo que implementa a mudança para um mundo mais violento ainda: “A prática da violência, como toda ação, muda o mundo, mas a mudança mais provável é para um mundo mais violento ainda” (2009, p. 101), diz Hannah Arendt em seus escritos sobre a violência.

⁶ Sobre este tema nos poemas de Cecília Meireles, consultar: MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 233-284.

⁷ Para uma longa e consistente análise deste poema, consultar: GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 193-209.



“Nós merecemos a morte/ porque somos humanos”, afirma Cecília pela voz do oficial. Mas o que dizer da pergunta não-pergunta – “Como vieste morrer por um que mata seus irmãos!” – com que ela termina o poema, marcada com um inquietante ponto de exclamação? A bala que mata o cavalo é a mesma que atinge o oficial para a reflexão; é a que alveja a poeta e também seu leitor, explodindo na conscientização que exigirá a verdadeira humanização para o compromisso e cuidado com o mundo por meio da única ação possível: a não-violência. E isso é motivo de aprendizado, como o do cavalo em sua vida passada, de placidez e pureza, cujo relincho se harmoniza com os rios trêmulos na perfeita aliteração do /r/ em consonância com a imagem poética criada. Isso é o que parece dizer a seu leitor a poeta e educadora. A palavra ecopoética de Cecília Meireles é sempre de esperança, ainda que – e por isso mesmo – consciente do modo de barbárie como vivemos e produzimos, daí o terrível “nós” inicial do poema: para Cecília, somos causa, mas igualmente somos solução para a barbárie.

Eis o que também nos parece evidente na história da borboleta agonizante de “Elegia a uma pequena borboleta”, poema fundamental para a reflexão sobre a palavra ecopoética de Cecília Meireles, que integra o livro *Retrato natural* (1949):

Como chegavas do casulo,
– inacabada seda viva! –
tuas antenas – fios soltos
da trama de que eras tecida,
e teus olhos, dois grãos da noite
de onde o teu mistério surgia,

como caíste sobre o mundo
inábil, na manhã tão clara,
sem mãe, sem guia, sem conselho,
e rolavas por uma escada
como papel, penugem, poeira,
com mais sonho e silêncio que asas,

minha mão tosca te agarrou
com uma dura, inocente culpa,
e é cinza de lua teu corpo,
meus dedos, tua sepultura.
Já desfeita e ainda palpitante,
expiras sem noção nenhuma.

Ó bordado do véu do dia,



transparente anêmona aérea!
não leves meu rosto contigo:
leva o pranto que te celebra,
no olho precário em que te acabas,
meu remorso ajoelhado leva!

Choro a tua forma violada,
miraculosa, alva, divina,
criatura de pólen, de aragem,
diáfana pétala da vida!
Choro ter pesado em teu corpo
que no estame não pesaria.

Choro esta humana insuficiência:
– a confusão dos nossos olhos,
– o selvagem peso do gesto,
– cegueira – ignorância – remotos
instintos súbitos – violências
que o sonho e a graça prostram mortos.

Pudesse a etéreos paraísos
ascender teu leve fantasma,
e meu coração penitente
ser a rosa desabrochada
para servir-te mel e aroma,
por toda a eternidade escrava!

E as lágrimas que por ti choro
fossem o orvalho desses campos,
– os espelhos que refletissem
– voo e silêncio – os teus encantos,
com a ternura humilde e o remorso
dos meus desacertos humanos! (2001, v.1, p. 608-
610)

A estrutura do poema lembra o adejar das asas das borboletas, que abrem e fecham, voam e flanam, como se os versos pares rimados e os ímpares livres reproduzissem, nessa cadência melodiosa dos versos octossílabos, o voo e o silêncio das borboletas nos campos, sobre as flores, entre as árvores. Tudo parece envolto numa atmosfera de simplicidade, até mesmo as palavras do texto, que foram escolhidas de um vocabulário de ternura e delicadeza, em perfeita consonância com a figura da borboleta, sua beleza, leveza e fragilidade. Essa aparente simplicidade também carrega a complexidade desse humilde ser. Mesmo pequeno e frágil, tem a função grandiosa e divina de fazer brotar novas vidas com seus quase invisíveis pés: “criatura de pólen, de aragem, / diáfana pétala da vida”.



O resultado desse movimento harmonioso entre o simples e o complexo é, no entanto, desconcertante para o eu poético, que também se depara com o intervalo entre “voo e silêncio”, no caso, entre o último lampejo de vida da borboleta e sua morte por culpa do próprio eu que fala no texto. O desconcerto advém da mão tosca, que toca dura e violentamente o corpo do bichinho, ao chegar ao mundo inábil, e o leitor fica sem saber se é o mundo o inábil a lidar com a borboleta, ou mesmo ela, que cai sobre o mundo “sem mãe, sem guia, sem conselho”, totalmente inábil, portanto. Sabe-se apenas que o universo dos homens, animais e vegetais seria sempre a casa da harmonia, se a mão humana fosse tão leve como a borboleta, que, pousada delicadamente sobre a flor, não pesa sobre o estame. Sem violência, o pequeno bichinho retira-lhe o pólen que vivificará. Ao contrário desse fenômeno natural de integração, a hierarquização entre dominadores e dominados existirá na natureza porque o homem, dotado de razão instrumental, pensa essa dominação. Entre borboleta e flor, entre os pequenos, a harmonia se faz plena, porque lá reina a natureza da solidariedade e união, sem qualquer competição, apesar de suas diferenças. A pequenez da intolerância é, de fato, humana.

Assim se traduzem em lamento os dois últimos poemas aqui referidos. Ambos lamentam a “insuficiência humana”. Um, pela incapacidade de não se utilizar o que o próprio homem criou – a ciência, a tecnologia, a máquina – na preservação da morada dos homens, dos animais, das plantas, das águas, das pedras, para a vida integrada em calma e felicidade de todos os seres; mas, ao contrário disso, criou-se a arma e legitimou-se a violência com a guerra. Outro, pela intervenção negativa do homem na lida com os pequenos seres, desagregando o ecossistema com o triste dom de carregar “violências”, assim mesmo, no plural, como a poeta destaca na “Elegia”, assim como também utiliza o pronome plural “nossos”, estendendo, desse modo, ao coletivo as violências provocadas. A “confusão” não é apenas de quem agarrou a borboleta com a mão tosca, mas de todos que são e veem insuficientemente: a confusão é “dos nossos olhos”, o “peso do gesto” é selvagem, a cegueira e a ignorância são “remotos instintos súbitos” – articulados, contraditoriamente, por aquele que domina a natureza, em nome de uma falaz razão. A mesma razão lhe permite pôr-se contrariamente ao sentido de *physis* como totalidade do ser em natureza e opor-se hierarquicamente superior à pequena borboleta,



morta “sem noção nenhuma”, ou superior ao cavalo, também morto em situação muito semelhante (“Não te queixas. Não pensas. Não sabes”).

Consciente do desejo desenfreado de domínio “racional” do homem sobre a natureza, e também do homem sobre o próprio homem, neste mundo tão pouco habitável pela harmonia dos contrários, a poesia de Cecília assume um compromisso. Ela deixa evidente o que o poeta pode fazer pela mão da poesia (a mão que destrói também é a que escreve): entoar sua voz humildemente, ajoelhando-se diante dos pequenos sofrendores e celebrando-os com sua palavra de delicadeza, nem por isso com menos força e vigor. Em sua palavra eco-poética, o pequeno se faz grande. Por isso, a figura central desses dois poemas são os dois “pequenos” a quem a voz poética dirige seu canto elegíaco, seu sentimento e pensamento ecológicos de “ternura humilde” e “remorso de meus desacertos humanos”. Os interlocutores dos dois poemas, o cavalo e a borboleta, ambos ausentes, porque mortos, estão presentes na mente do leitor, agora eternizados na memória do poema.

Se “uma borboleta é um voo e uma cor”, como disse a cronista educadora, o homem é homem se suficientemente humano, bastando-se ao cuidado de si, do outro e da alma do mundo como morada da não-violência, pedagogia exemplarmente tematizada no seguinte fragmento de “Elegia sobre a morte de Gandhi”, escrito pela poeta ecológica Cecília Meireles no exato dia da morte do pacifista indiano, em 30 de janeiro de 1948:

Deixou-te cair. Bruscamente. Bruscamente.
Ainda restava dentro um sorvo de sangue.
Ainda não tinha secado teu coração, fantasma
heroico, pequena rosa desfolhada num lençol, entre
palavras sacras.

O vento da tarde vem e vai da Índia ao Brasil, e não se
cansa.
Acima de tudo, meus irmãos, a Não-Violência.
Mas todos estão com os seus revólveres fumegantes
no fundo dos bolsos.
E tu eras, na verdade, o único sem revólveres, sem
bolsos, sem mentira
– desarmado até as veias, livre da véspera e do dia
seguinte.

Les hommes sont des brutes, madame.
O vento leva a tua vida toda, e a melhor parte da
minha.



Sem bandeiras. Sem uniformes. Só alma, no meio de um mundo desmoronado.
Estão prosternadas as mulheres da Índia, como trouxas de soluços (2001, v. 2, p. 1609).

A palavra eco-poética de Cecília existe em prol da educação e integração pela paz, Em sua forma muito própria, “entre as mil rosas de cinza de teus velhos ossos, Mahatma” (2001, v. 2, p. 1611), Cecília Meireles é voz que prenuncia, na literatura brasileira, o *Flower Power*.

Referências

ARENDR, H. **Sobre a violência**. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

GOUVÊA, L. V. B. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MEIRELES, C. Asas de borboletas. In: _____. **Crônicas de educação**. 2ª. ed. São Paulo: Global, 2017, v. 4, p. 61-62.

_____. Notícia biográfica. In: _____. **Obra poética**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967, p. 75-89.

_____. **Poesia completa**: edição do centenário. Organização de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, 2 v.

MOURA, M. M. **O mundo sitiado: a poesia brasileira e a segunda guerra mundial**. São Paulo: Editora 34, 2016.

PAZ, O. Poesia de solidão e poesia de comunhão. In: _____. **A busca do presente e outros ensaios**. Trad. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p. 11-37.

SADLIER, D. J. **Imagery and theme in the poetry of Cecília Meireles**. Madrid: Studio Humanitatis, 1983.



CLARICE LISPECTOR E A POÉTICA DO VIVENDO¹

CLARICE LISPECTOR AND THE POETIC OF LIVING

Fernando de Mendonça²

RESUMO: A partir de uma declaração de Clarice Lispector, nos anos 1960, sobre a literatura ser uma experiência em modo gerúndio ('vida vivendo'), propomos uma análise de sua escritura que concentre os efeitos estéticos do texto literário como prolongamento do corpo autoral. Para isso, focamos o romance *Um Sopro de Vida* (1978), retomando leituras de Olga de Sá (1993; 2004) e a reconstituição biográfica de Benjamin Moser (2009), também ampliando as possibilidades de interpretação por um viés teopoético, com base no conceito de *Orgé*, do alemão Rudolph Otto (2007), haja vista a relação do texto clariceano com as manifestações do divino.

Palavras-chave: Poética literária. Teopoética. Clarice Lispector.

ABSTRACT: From a statement by Clarice Lispector, in the 1960s, about literature being a gerund mode experience ('living life'), we propose an analysis of her writing that concentrates the aesthetic effects of the literary text as a prolongation of the authorial body. We focus on the novel *Um Sopro de Vida* (1978), retaking readings by Olga de Sá (1993; 2004) and the biographical reconstitution of Benjamin Moser (2009), also expanding the possibilities of interpretation by a theo-poetics perspective, based on the concept of *Orgé*, from the german Rudolph Otto (2007), considering the relation of the claricean text with the manifestations of the divine.

Keywords: Literary poetics. Teopoetics. Clarice Lispector.

Introdução

(em tempo gerúndio)

É praticamente um consenso a constatação de que palavra e vida, em Clarice Lispector (1920-1977), são elementos inseparáveis, que se auto alimentam ininterruptamente e chegam a confundir os episódios do cotidiano da autora com os de suas ficções. Não é possível pensar a existência de Clarice sem o que ela naturalmente desdobrou nos livros,

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 21 de novembro de 2019.

² Doutor em Letras pela UFPE; Professor de Teoria da Literatura na UFS (DELI/PPGL); Membro do Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose (NELI – UFPE) e do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GEFELIT – UFS); E-mail: nandodijesus@gmail.com



assim como chega a ser leviano considerar sua matéria textual sem levar em conta particularidades de sua biografia. Das crônicas aos contos, da literatura infantil aos romances mais experimentais, tudo o que ela provou com as letras foi um claro prosseguimento do seu dia-a-dia, uma espécie de segunda pele ou segunda camada de vivência impossível de descascar. Em entrevista a Leo Gilson Ribeiro, no início dos anos 1960, ela revelou: “Eu acho que a literatura não é literatura, é vida vivendo.” (LISPECTOR, apud MOSER, 2009, p. 330) Daí optarmos por assim batizar a sua poética íntima, a sua prática do verbo, no mesmo sentido de permanente gerúndio que verificamos ocorrer de maneira recorrente em toda a sua obra³.

Se os leitores parecem concordar com este espelhamento poético na vida da escritora, cabe trazermos pelo menos uma destas visões, onde nos valem da atenta observação de Olga de Sá:

Há, portanto, como subtexto, na obra clariceana, uma *ars poética* ou mais simplesmente uma ‘poética’, que laboriosamente dela podemos desentranhar. Virão juntos, grudados ao osso dessa poética, pedaços de Clarice mesma, pois ela jamais se distanciou de seu texto. É possível, pois, que esse trabalho de desencavar e ordenar, além de nos doar o que Clarice pensava da ficção, nos forneça, ‘de quebra’, o princípio de algumas de suas escolhas, entre todos os possíveis itinerários como escritora – e teremos assim, também a sua ‘poética’, num segundo sentido. (SÁ, 2004, p. 203)

Diante disso, nosso interesse está bem delimitado: ordenar estes fragmentos de vida, para assim vislumbrar o sentido da ficção clariceana, mas também do que Clarice entendia e sentia por esta ficção. O exercício metalinguístico, constante neste itinerário criativo, deixa de ser mera especulação de linguagem para alcançar o próprio fôlego da vida autoral, num sofisticado e abrangente uso da escrita como prolongamento do corpo⁴, especialmente em obras paradigmáticas de sua maturidade, como

³ Já se observou (MELLO, 1987) que os tempos verbais mais utilizados por Clarice são os ‘durativos’: o imperfeito do indicativo e o gerúndio. Isto acentua a ideia de fluir contínuo no tempo e reforça o caráter de incerteza típico da literatura ficcional que a autora realiza.

⁴ Aqui prosseguimos, em parte, o que foi refletido em uma de nossas pesquisas anteriores sobre a autora, com ênfase aos feitos de *Água Viva*: “A iminência do autobiográfico, com toda a força que aqui se permite explicitar, ultrapassa a ideia de uma escrita (grafos) da vida (bio), fixando-se no âmago da própria vida, como se na obra o corpo de Clarice não pudesse jamais deixar de pulsar.” (MENDONÇA, 2011, p. 94)



Água Viva (1973) e *Um Sopro de Vida* (1978), motivo pelo qual escolhemos esta última para aqui aprofundar a noção de uma energia criativa vital, em relação potencial e direta com a *Orgé* divina (conceito que retomaremos mais adiante).

O comentário de Olga prossegue: “A poética de Clarice pode ser visualizada como a reversão paródica da ilusão ficcional, arrancando-lhe a máscara: o desnudamento da ficção, uma poética do escrever = viver, do sopro de vida, do escrever morrendo para se salvar.” (SÁ, 2004, p. 218) É na força destes deslocamentos narrativos e ficcionais que nos concentramos para também entender a forma como a escrita passa a representar um ato de redenção, um canal para Deus e para as forças que sustentam a vida. Nada mais natural para uma mulher que carrega em si toda uma herança de seus ancestrais judaicos e que, pela palavra, expurga as limitações profanas do Ser. Nesta tradição, não é figura de linguagem a consciência de que escrever é (sobre)viver, pois foi pelo verbo que a memória de seu povo se manteve no correr da história, assim como adquiriu uma estreita relação com a soberania de Deus. Como ela bem coloca, em *A Hora da Estrela*: “Desde Moisés se sabe que a palavra é divina.” (LISPECTOR, 1998, p. 79) Sendo assim, não há como fugir do espírito, dentro de sua literatura.

Sob todos os aspectos, *Um Sopro de Vida* é um dos livros de Clarice que mais escapa ao romanesco, aos gêneros literários de forma geral. Seu predecessor, *Água Viva*, denominado pela autora como ‘ficção’ (não como romance ou novela, como faria em outras obras), pode bem representar o que há de mais extremo no tratamento linguístico da escritora. Um livro sem enredo, sem começo nem fim, e que, por esta própria estrutura, já guarda uma enorme proximidade com o ideal divino. A presença narradora, em incontáveis momentos da duração escritural, se refere ao Deus, assim como arrisca a adoção de perspectivas que tentem compreender o olhar de Deus. Nesse sentido, o que de fato nos interessa, são os momentos em que o texto evidencia uma ligação singular entre a necessidade da escrita e da sobrevivência, uma confrontação com o impossível e o incomensurável, como vemos muito claramente nos seguintes casos de *Água Viva*: “Mas escrever para mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível. Com o enigma da natureza. E do Deus. Quem não sabe o que é Deus, nunca poderá saber. Do Deus é no passado que se soube. É algo que já se sabe.” (LISPECTOR, 1973, p. 87) “Mas se não



compreendo o que escrevo a culpa não é minha. Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. O que é que na loucura da franqueza uma pessoa diria a si mesma? Mas seria a salvação.” (idem, p. 102)

Diante destas transcrições, podemos logo observar a maneira como a dimensão da palavra se aprofunda em *Um Sopro de Vida*, livro que indica continuidade ao projeto de 1973, duplicando a necessidade criativa no diálogo entre criador e criatura. Temos aqui o conflito de duas vozes, a de um Autor e a de uma Personagem, em pleno processo de criação literária. A maneira como Clarice mergulha em ambos, referindo-se explicitamente a expressões suas e obras de seu passado, complementa a grafia de sua vida pessoal na ficção. Consideremos, inicialmente, alguns ecos que acentuam o paralelo entre os dois livros, na compreensão que tomam da palavra como um acesso ao divino: “Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada.” (LISPECTOR, 1999, p. 21) “Às vezes escrever uma só linha basta para salvar o próprio coração.” (idem, p. 103) “Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e que às vezes eu abro – e me deslumbro. Deus-palavra é deslumbrador.” (idem, p. 127)

Palavras que denotam o exato interesse por uma escrita envolvida pela presença divina, que aproxime o Autor de Deus justamente através do gesto criador. Pois aí uma obra que, desde a primeira epígrafe, colhida no grande Livro da Criação, o Gênesis bíblico (*Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente.*), identifica o objetivo de localizar, em algum nível da linguagem, esta mesma condição criadora, de dar fôlego, de tornar à vida, de instaurar mundos, desde o seu próprio título, *Um Sopro de Vida*.

O Autor clariceano, consciente de seu espelhamento ao Deus, afirma: “O que a nossa imaginação cria se parece com o processo que Deus tem de criar.” (idem, p. 135) E, talvez por isso, ele reconhece a dificuldade de elaborar sua Personagem, Ângela Pralini, como se exprimisse a voz mesma de Clarice: “Descobri por que soprei na carne de Ângela, foi para ter a quem odiar. Eu a odeio. Ela representa a minha fé terrível que renasce todos os dias de madrugada. E é frustrador ter fé.” (idem, p. 132)

Ora, não temos dúvidas de que o ato narrativo surge em reflexo à fé de sua criadora, assim como o Autor deste seu último livro (sua



publicação é póstuma, para Clarice) vem comunicar todo o pensamento autorreflexivo que percorreu a carreira em questão. Sobre esta voz narradora, temos: “O Autor é a síntese dos autores implícitos de todos os livros de Clarice Lispector.” (SÁ, 2004, p. 209) Sendo assim, ele pode representar não somente a crise de uma personagem, mas aquela energia que nela brota a partir da *Orgé*.

Entre a letra e Deus: a energia criativa

Foi quando o ser humano se descobriu só que a arte passou a conhecer a necessidade do abandono. A saudação se desfez. A aliança entre os referentes quebrou para dar lugar a uma nostalgia que encontraria na própria arte um reflexo do fragmentado mundo em que o ser, agora vazio e solitário, passa a existir. Uma das principais características da Modernidade é justamente a condição errante e autônoma do indivíduo; “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário.” (LUKÁCS, 2009, p. 34) Por isso é natural que a arte acompanhe o processo de desprendimento do mundo, passando a níveis de representação distintos dos procedimentos clássicos de imitação, onde não é mais possível priorizar fidedignidades exteriores, mas sim deixar brotar de sua superfície (da obra), uma motivação própria, original; “ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre.” (idem) Ao abarcar o estado humano de abandono – abandono do mundo, do Outro, do Deus, da confiança e da identificação primeira que ele nutria com o além de si –, a arte também abandona a tudo que desamparou o humano, passando a atender por suas formas o insuperável anseio do espírito.

É nesta perspectiva que o projeto criativo de Clarice Lispector se fundamenta, em plena sintonia com o espírito do séc. XX. Não há como deixar de pensar numa postura beckettiana, por parte da escritora, diante do tempo histórico, assim como da literatura que cabe expressá-lo; a emblemática conclusão de *O Inominável* (1949), de “não poder continuar, mas ter que continuar”, na angustiada esperança que resta ao verbo, ecoa muito da continuidade que vemos aflorar nos textos clariceanos. O que se identifica, no rastro de Beckett, é uma necessidade primeira em questionar a própria validade da palavra para encontrar nela força de expressão. Com esse questionamento, é possível se aproximar do esforço criativo que nossa



autora dedica, especialmente, à luz do que enxergamos no eixo temático da estrutura teológica do alemão Rudolph Otto (2007), à qual recorreremos para auxílio de nossas interpretações.

Em primeiro lugar, importa alguma síntese que defina a categoria da *Orgé* (ira) divina, levantada por Otto como um dos níveis da experiência numinosa, na estrutura do *Mysterium Tremendum*. Segundo o teólogo, trata-se de um elemento expresso “simbolicamente na vivacidade, paixão, natureza emotiva, vontade, força, comoção, excitação, atividade, gana” (OTTO, 2007, p. 55), sendo que todas estas expressões são primeiramente originadas em Deus⁵ e por Ele sentidas, para então se verem refletidas na face humana desta relação. Num sentido pragmático, é como se fosse esta a resposta, o ímpeto e o impulso de reagir ao que primeiro se experimenta, um tanto quanto passivamente, em uma relação com o divino. Fica bem claro que, nesta fase da mística, no encontro desta energia, cabe ao elemento humano ir além de sua estagnação e impotência iniciais, já que a *Orgé* “[...] aciona a psique da pessoa, nela desperta o zelo (*eifer*); ela é tomada de assombrosa tensão e dinamismo: na prática ascética, no empenho contra o mundo e a carne, na excitação a eclodir em atuação heroica.” (idem)

Na escrita como resistência, encontramos este pleno empenho em Clarice, refletido na maneira como se articula a linguagem, na ‘zelosa literatura’ que termina por realizar. O ato de escrever, não somente para a autora, mas para os ecos metalinguísticos de suas personagens e de tantas obras em paralelo no correr de sua carreira, subsiste como um derradeiro estágio de sua libertação. Escreve para negar uma condição, para ocupar o descobrimento de uma ausência, para trabalhar sob a superfície da memória que carrega não somente do tempo, mas da própria pele. Finalmente, escreve para sobreviver ao Deus. E, se arriscamos significar a escrita como um fruto simbólico da *Orgé*, o fazemos ancorados nas próprias considerações de Otto a respeito dos ‘meios de expressão do numinoso na arte’, título de um sub-tópico de sua obra.

“Nas artes, o mais eficiente meio de representar o numinoso é quase sempre o excelso.” (idem, p. 105) Diante da afirmativa, podemos

⁵ Trata-se de uma leitura antropomórfica de Deus: “do grego *anthropos* = homem + *morphe* = forma. Atribuição de qualidades ou formas humanas a Deus.” (SCHÜLLER, 2002, verbete *antropomorfismo*)



considerar o *excelso* como um claro sinônimo do *sublime*⁶, igualmente lembrado dentro de uma aproximação kantiana: “Entre o numinoso e o excelso existe uma afinidade e relação oculta que não é mera semelhança accidental. Até a ‘Crítica do Juízo’ de Kant é remoto testemunho disso.” (idem, p. 102) Eis a noção divina que toma o lugar do Terrível, enquanto meio de expressão e comunicação com o ser humano; também o que desperta a clara necessidade de se completar e ampliar este diálogo.

Nossa intenção de agora observar o trabalho de Clarice como consequência imediata da manifestação excelsa, decorre do ‘acionamento da psique’ apontado por Otto, dentro do que se aciona na percepção leitora. Na expressão do numinoso, seja nas artes ou em qualquer meio de contato entre psiques distintas, deve-se lembrar de que aí não lidamos com um ente que possa ser exatamente comunicado. Deus não é ‘ensinável’, como diz Otto, Ele é ‘despertável’, a partir do espírito. Sendo assim, a perspectiva da literatura ficcional surge como uma via de escape, ultrapassando o domínio da representação para estimular no leitor a consciência do que um encontro com o divino pode acarretar. Através da letra, não se alcança a natureza do objeto focado pela escrita, mas a ação dele sobre o indivíduo. É um processo quase intuitivo, calcado na sensibilidade das formas; mesma intuição que nos condiciona ao emanar do Sublime, também lembrada pelos pensadores que sobre este conceito atentam.

A influência do ponto de vista teológico de Schleiermacher pode esclarecer alguns desdobramentos de Otto: “Todo intuir parte de um influxo do intuído sobre o que intui, de uma ação originária e independente do primeiro, que depois é assumida, recompilada e compreendida pelo segundo de uma forma acorde com sua natureza.” (SCHLEIERMACHER, 2000, p. 36) A ação originária que buscamos em *Um Sopro de Vida* pode bem ser encontrada em outros âmbitos da obra escritural em questão. O que pretendemos, então, é verificar a maneira como Clarice ‘recompila’ esta intuição na superfície de sua obra, no domínio supremo de sua natureza. Pois, não negamos: eis uma natureza que só se revela plena por intermédio

⁶ Walter O. Schlupp, tradutor de Otto para o português, esclarece em nota o uso do termo *Erhaben*, que lemos como *Excelso*: “A versão inglesa usa ‘sublime’, cujo homônimo português Houaiss apresenta como sinônimo de excelso, inclusive situando-o preponderantemente na estética, como Otto. [...] A raiz do termo ‘excelso’, adotado para traduzir *erhaben*, apresenta essa conotação, como participio do verbo latino *excellere*: ‘elevar-se acima de’ (OTTO, 2007, p. 25)



de sua poética. Plena, porque em perpétuo presente de ‘vida vivendo’. Se há uma compreensão discernível do sagrado na vida desta escritora – e de fato, o biográfico é algo que pode em muito nos ajudar –, esta só se efetiva por inteiro no tratamento que pode receber de seus textos, naquela insistência beckettiana de continuar em frente, por mais que as circunstâncias sejam contrárias.

Acreditamos já estar clara a dimensão ontológica da palavra clariceana, de toda a sua voz, assim como de seu silêncio, nas rupturas até mesmo visuais que ela costuma dar ao tratamento final de seus livros. Mas sobre esta posição (do silêncio), ainda cabe mencionar uma das decisões textuais do Autor, em *Um Sopro de Vida*: “Preciso ficar só de mim, a ponto de não contar nem com Deus. Para isso, deixo em branco uma página ou o resto do livro – voltarei quando puder.” (LISPECTOR, 1999, p. 134) Por meio desta declaração, entendemos que a página em branco é a única maneira de silenciar o contato com Deus, de afastar-se Dele conscientemente, o que completa o sentido antes encontrado da palavra escrita, de uma forma que não apenas vem representar algum nível desta relação vertical, ou mediá-lo para a percepção leitora, mas, muito além, vem instaurar a plenitude da experiência com Deus, vem formá-Lo, como um dia Ele nos formou, não por acaso, também pela Palavra.

Deriva da fé e tradição judaicas esta capacidade mística de nomear as coisas, de transcender a representação do que existe no mundo para fazer com que o mundo, efetivamente, exista. Na compilação biográfica organizada por Benjamin Moser (2009), a busca pela Palavra em Clarice torna-se o núcleo existencial da trajetória vivida, uma busca que é de satisfação na linguagem, mas também de satisfação pessoal e de satisfação em Deus. A respeito deste ambicioso projeto, Yudith Rosenbaum comenta, em apresentação identificada na contracapa da publicação: “O autor vê na obra a incansável busca mística do judaísmo por uma origem enigmática, pela letra oculta de um Deus que a teria abandonado, busca a que ela jamais renunciou.” (apud MOSER, 2009) A impressão que a literatura de Clarice nos deixa, enfim, é de que, se esta letra divina for encontrada, somente assim a subjetividade do espírito descansará em alguma harmonia. Para isto, somos constantemente lançados diante de fenômenos que só se perpetuam através da escritura, sendo símbolos, mas também entidades concretas e passíveis de percepção.



A possibilidade de unir uma coisa e seu símbolo, de reconectar a linguagem à realidade e vice-versa, não é um empreendimento intelectual ou artístico. Em vez disso, está intimamente vinculada aos reinos sagrados da sexualidade e da criação. Uma palavra que não descreve uma coisa preexistente, mas de fato é essa coisa, ou uma palavra que *cria* a coisa que descreve: a busca dessa palavra mística, da ‘palavra que tem luz própria’, é a busca de uma vida inteira. Essa busca foi uma preocupação urgente de místicos judeus ao longo dos séculos. Assim como Deus, na escrita de Clarice, é completamente desprovido de qualquer sentido moral, também a linguagem não significa nada além daquilo que expressa: ‘o símbolo da coisa na própria coisa’. (MOSEER, 2009, p. 194)

O biógrafo articula tal raciocínio, enquanto discorre sobre os episódios que acompanharam o lançamento de *Perto do Coração Selvagem* (1944), romance de estreia da escritora e livro já repleto de caminhos e intervalos que buscam o divino. Assim como em *Um Sopro de Vida*, naquele livro a autora também dedicava uma maior concentração desta procura às últimas páginas de seu fluxo textual. É curiosa a maneira como em ambos, o direcionamento da linguagem, por mais que se trate de enredos que furtem a noção de clímax narrativo, caminhe num adensar das formas, restando às últimas partes dos livros, tanto o maior grau de experimentação linguística, como a mais concreta apresentação de uma proximidade e contato extremos com Deus.

Considerações finais

Completamos esta condição de empenho escritural, confirmando o valor existente na relação dos textos de Clarice Lispector, pela maneira como esta manipula sua temporalidade narrativa. Suas personagens são desdobradas sob uma necessidade pela escrita que lhes é primeira, configurando e refigurando, para ficarmos em termos tão apropriados ao que se estabelece entre o tempo e a narrativa (RICOEUR, 1997), a própria experiência de seu sentimento pelo numinoso. Ainda que utilizem recursos distintos de temporalidade, como o processo do gerúndio e a presentificação do passado, elas não deixam de irradiar uma concentração do fenômeno vivido, na forma como fundamentam a narratividade de uma experiência; reconstituem o conjunto de operações externas, agindo



incisivamente sobre os próprios textos e, sobre eles, estabelecem uma necessária ‘mudança no modo de agir’. Pois é nesta postura enérgica de impulso e reação que a *Orgé* se efetua plenamente.

Há um empenho pela transformação que se manifesta como nuclear a *Um Sopro de Vida*. Mudança da consciência e da percepção, mudança de formas e recursos de linguagem, enfim, mudança que se desdobra do verbo divino ao verbo humano, no entrecruzamento de vozes que aí se origina. O resultado deste processo, aproveitando a lembrança de Ricoeur, culmina no exercício de uma ‘hermenêutica de si’, onde toda função referencial de mundo é transformada, reestruturada. Esta é a maneira como responde Clarice aos deslocamentos causados pela experiência numinosa, ao que se vislumbrou do Sublime, inclusive, a partir de suas letras. E daí um motivo que justifica a singularidade de sua obra, no que lhe demarca a diferença e mudança dentro de um cenário literário maior, seja nacional ou mundialmente. Não há como confundi-la, pois precisou encontrar uma voz particular, através de personagens (as inúmeras criadas), que dessem conta do lugar a ser ocupado por sua consciência.

Pela escrita se resiste ao mundo, ao que se perde no tempo, por ela se cria, se reencontra e se resiste ao Deus. *Um Sopro de Vida* dimensiona uma nova condição para o verbo, na forma como enfrenta as desestabilizações do intelecto e nos convida a partilhar sua reformulação na ordem das coisas. E, ao transcender o estado enérgico do contato com o divino, através do uso que faz da escritura ficcional, se reabilita ao enfrentamento do nível mais elevado deste catártico processo, aquele em que se pode ir mais longe na ascensão do espírito e da letra.

Referências

BECKETT, S. **O Inominável**. São Paulo: Globo, 2009.

LISPECTOR, C. **Água viva**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco

_____. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

MELLO, M. A. B. O Tempo nos romances de Clarice Lispector: a eternidade versus a identidade. **Travessia**, n. 14, jun. 1987, p. 125-135.



MENDONÇA, F. de. **A Modernidade em diálogo**: o fluir das artes em *Água Viva*. Recife: Ed. UFPE, 2011.

MOSER, B. **Clarice**, uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OTTO, R. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Petrópolis: Vozes, 2007.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa** – Tomo 3, Campinas: Papyrus, 1997.

SÁ, O. de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Clarice Lispector**: a travessia do oposto. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SCHLEIERMACHER, F. **Sobre a religião**: discursos a seus menosprezadores eruditos. São Paulo: Novo Século, 2000.

SCHÜLLER, A. **Dicionário enciclopédico de teologia**. Canoas: Ed. ULBRA, 2002.



LA LETRA CON SANGRE ENTRA. VIOLENCIA CONTRA LA MUJER EN DOS NARRADORAS CUBANAS: MARILYN BOBES Y LAIDI FERNÁNDEZ DE JUAN¹

THE LETTER WITH BLOOD ENTERS. VIOLENCE AGAINST WOMEN IN WORKS BY TWO CUBAN FEMALE WRITERS: MARILYN BOBES AND LAIDI FERNÁNDEZ DE JUAN

María del Mar López-Cabrales²

RESUMEN: A través del análisis de los cuentos “La infamia” de Marilyn Bobes y “Bumerang” de Laidi Fernández de Juan se quiere demostrar que, a su manera, las narradoras de estas historias intentan resistirse a lo que la sociedad patriarcal espera de ellas. En estos textos se demuestra que la violencia hacia la mujer se presenta como un fenómeno social que posee lo que denominamos “efecto luz de gas” porque lentamente va destruyendo a la mujer. Esta violencia posee diferentes aristas y manifestaciones que, a veces, el sistema patriarcal desestima, consiguiendo que el feminicidio sea una triste realidad cotidiana y que los perpetradores sigan libres, porque muchos de estos casos se inscriben como unas riñas domésticas (o “disputa privada” (18), como se expresa en “La infamia”) no castigadas por el Código Penal. En este artículo se estudia este tema a través del análisis de los textos de estas dos escritoras cubanas contemporáneas.

Palabras-claves: Violencia contra la mujer, Cuba, Marilyn Bobes, Laidi Fernandez de Jua, Efecto luz de gas, Nepantla

ABSTRACT: Through the analysis of the stories "La infamia" by Marilyn Bobes and "Bumerang" by Laidi Fernández de Juan, this article argues that the narrators in these two short stories are trying to resist patriarchal expectations from society. These texts show that violence against women is a social phenomenon that has a "gas light effect" that slowly destroys women. This violence has different angles and manifestations that, sometimes, the patriarchal system dismisses. Feminicide a sad daily reality and perpetrators often remain free because many of these cases are registered as domestic violence cases (or "private disputes" (18), as expressed by the narrator Iluminada in the short story "La infamia") and not punished by the Criminal Code. In this article, this topic is studied through the analysis of the texts of these two contemporary Cuban writers.

Keywords: Violence against women, Cuba, Marilyn Bobes, Laidi Fernández de Jua, gas light effect, Nepantla.

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 20 de novembro de 2019.

² Colorado State University



El tema de la violencia de género está empezando a ocupar un lugar central en las letras hispanas. Gracias a una larga historia en común de opresión femenina y a la repercusión mediática de movimientos como #Time's Up y #Ni una menos, #Yo también, las escritoras por fin comparten sus historias sin pelos en la lengua. En Cuba este grito de género lleva tiempo escuchándose. Solo tenemos que atender a textos publicados por escritoras como Mirta Yáñez, Marilyn Boves, Ena Lucía Portela o Wendy Guerra, por citar a algunas de las más conocidas. En esta ponencia se analizan y contrastan dos textos recientemente publicados en la Isla en la antología *Sombras nada más. 36 escritoras cubanas contra la violencia hacia la mujer* y compilada por Laidi Fernández de Juan (La Habana: Ediciones Unión 2015). Contrastar estas historias y presentar conclusiones, dada la dificultad de acceder a los textos publicados en Cuba, y atender a las demandas de las escritoras que residen y publican allí, es una labor necesaria. De esta manera, y desde la perspectiva de los estudios de género, queremos analizar cómo estas escritoras reflexionan en sus textos sobre la violencia contra la mujer y proponen la necesidad de una transformación radical desde la.

Propongo la necesidad de un estudio que tenga en cuenta la conexión entre distintos discursos artísticos que traten este tema (narrativos, plásticos, cinematográficos y musicales), ya que sus creadoras, partiendo de un conocimiento profundo y con gran respeto hacia las mujeres abusadas, están haciendo propuestas de denuncia contra la violencia hacia la mujer, sin caer en consabidos paternalismos.

El mensaje de empoderamiento de estos textos se relaciona con el movimiento actual de las mujeres y aporta un rayo de esperanza en un momento como el actual, en el que existe un claro retroceso en materia de acercamiento a las minorías, se impone una mentalidad que las rechaza y excluye, además de que avanza peligrosamente un discurso que inculca un mensaje claramente machista y de cosificación del cuerpo femenino. Creadoras cubanas como las que vamos a analizar hoy: Marilyn Boves en su cuento "La infamia" y Laidi Fernández Juan en "Bumerang", tratan de agitar las conciencias y contraatacan lanzando un mensaje de empoderamiento de la mujer y en contra de la violencia machista.

En el mundo del cine, por ejemplo, Barbara Zecchi acuñó en 2014 el término "ginocine" y lo aplicó a todo cine que se relacione con la representación de la mujer y la posición de ésta en la sociedad. "El *ginocine*



no es necesariamente feminista: pero su lectura sí lo es” (Everly 183). Este término es un neologismo y le sirvió a Zecchi de propuesta para corregir las limitaciones de los términos “cine feminista”, “cine femenino” y “cine de mujeres”. El concepto se basa en los planteamientos de los años 70 de la teoría literaria feminista y la *ginocrítica*, término acuñado por Elaine Showalter en su texto *A Literature on Their's Own* que consiguió rescatar unos textos escritos por mujeres que la crítica de resistencia protagonizada por Virginia Woolf y su libro *A Room of One's Own* aún no conocía.

La mirada de la mujer como crítica o productora de imágenes transgresoras en las artes cabe dentro de lo que bell Hooks denominó en 1992 “oppositional Gaze” que surge en contra de la mirada masculina blanca y que se posiciona dentro del campo de la interseccionalidad, donde no solo el género, sino también la raza, el poder y la clase son determinantes en la producción de cualquier discurso cultural. La tercera ola del feminismo (Rebecca Walker, Diane Elam) se plantea como un movimiento sociopolítico que va más allá de la lucha de la mujer porque se basa en una lucha por los derechos de los sectores más marginados de la sociedad. Por ello, los textos de Laidi Fernández de Juan y Marilyn Bobes, las distintas producciones de cine sobre la mujer y la violencia contra ella, así como creaciones musicales y artísticas que denuncian la violencia hacia la mujer y proponen el poder femenino como fuerza opuesta a la globalización y el capitalismo.

La resistencia de la mujer ha sido visible a lo largo de la historia, desde la caza y demonización de las brujas de los siglos XVI y XVII, la división sexual del trabajo y la expropiación de la tierra que se hizo a los campesinos a comienzos del desarrollo del capitalismo y la reclusión de la mujer al hogar y la reducción de la misma a un ser cuyo máximo objetivo en la vida en su función reproductiva (Gómez 17), hasta los días de hoy en los que las mujeres a pesar de realizar un 66% del trabajo mundial, producir el 50% de los alimentos, ganan solo el 10% de los ingresos y son tan solo dueñas de un 1% de la propiedad (Gómez 18). La responsabilidad de la crítica es abrir un diálogo con las representaciones que se hacen en los medios de la violencia contra la mujer, ampliar perspectivas y hacer preguntas arriesgadas que nos ayuden a reflexionar sobre la realidad que nos rodea para poder mostrar nuevas subjetividades más plurales.

Los cuentos que analizaremos a continuación presentan una mirada transversal que intenta subvertir los estereotipos de género y se



resisten a la violencia contra las mujeres a través de personajes como Iluminada Peña en “La infamia” y, la narradora-escritora innominada del cuento “Bomerang” que se oponen a lo que sus parejas, familiares y la sociedad, en general, esperan de ellas. Estos sujetos narrativos son inconformistas y desean romper el círculo que las oprime porque, pese a sentirse arraigadas y parte de su cultura cubana, reflexionan, escriben y disienten, ya que ellas se perciben como disitinas. Esta sensación liminal de vivir eternamente en una especie de puente “in between” (en la frontera) se asemeja a ese *nepantla*, (náhuatl) o tierra entre medio del que tanto hablara Gloria Anzaldúa (1987):

Los puentes son umbrales a otras realidades, símbolos arquetípicos, primitivos de la conciencia cambiante. Son pasajes, conductos y conectores que connotan la transición, el cruce de fronteras y las perspectivas cambiantes. Los puentes abarcan espacios que comunican entre mundos, espacios que llamo *nepantla*, una palabra náhuatl que significa tierra entre medio. Las transformaciones ocurren en este espacio intermedio, un espacio inestable, impredecible, precario, siempre en transición, que carece de límites claros. *Nepantla* es tierra desconocida, y vivir en esta zona comunicante significa estar en un estado constante de desplazamiento, una sensación incómoda, incluso alarmante. La mayoría de nosotros moramos en *nepantla* la mayor parte del tiempo y comienza a ser una especie de "hogar". Aunque este estado nos une a otras ideas, personas y mundos, nos sentimos amenazados por estas nuevas conexiones y el cambio que engendran (Traducción de *(Un)natural bridges from This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*. Editores Gloria Anzaldúa, AnaLouise Keating. Editorial Routledge, 2013)

A través del análisis de estos textos quisiera demostrar que la violencia hacia la mujer se presenta como un fenómeno social con diferentes aristas y manifestaciones, que a veces el sistema patriarcal desestima, consiguiendo que el feminicidio sea una triste realidad cotidiana y que los perpetradores sigan libres porque muchos de estos casos se inscriben como unas riñas domésticas (o “disputa privada” (18), como se expresa en “La infamia”) no castigadas por el Código Penal.

Se estima que un 35 por ciento de las mujeres en todo el mundo ha experimentado violencia física o sexual de una persona que no es su pareja



y cerca del 70 por ciento ha sido abusada por su propia pareja (“Facts and figures. Ending Violence Against Women”, *UN Women*). Estos números son altos, pero hay un tipo de abuso que es parte de la violencia no tangible, el abuso psicológico, mental y emocional que consiste en algún comportamiento no físico con intento de “controlar, someter, castigar, o aislar alguna persona a través del uso de la humillación o el miedo” (Karakurt). Este tema es complicado porque la sociedad, si no hay evidentes efectos físicos como consecuencia del abuso, no tiende a tomar la violencia psicológica en serio. La violencia psicológica incluye cualquier acción o palabra que dañe las emociones y la autoestima de la mujer (Violencia contra la mujer) y “puede manifestarse como acoso, restricción, humillación, manipulación o aislamiento, produciendo daños emocionales y perjudicando nuestro desarrollo personal hasta problemas emocionales y psicológicos muy graves que han llevado a muchas mujeres al suicidio” (“Tipos de violencia contra las mujeres”). Es la forma de violencia más común con un 41 por ciento de mujeres que lo sufren (Sfranoff). Para ver ejemplos y opiniones sobre este tema, se puede ir a #QuizasNoTePegue de la escritora dominicana-estadounidense Zaira Kelly que propone 5 señales. (“Cinco señales de que eres víctima de abuso emocional. BBC News Mundo”. *BBC News*, BBC 21 May 2016).

La tragedia de la violencia contra la mujer hace que esta sienta miedo en una relación íntima a causa de amenazas “contra su vida, su libertad, su dignidad, su integridad física, psicológica o sexual, su situación económica o su seguridad” (“Violencia contra la mujer”). En estos cuentos vemos los diferentes tipos de violencia contra la mujer para demostrar que la violencia física es la única castigada por el Código Penal pero no la única existente. El problema de los roles de género y de cómo la sociedad espera algo de las mujeres que no todas quieren ser se observa en “El cotorreo” de la escritora afrocubana Georgina Herrera: “Sabemos que tenemos derechos iguales a nuestra pareja... pero si seguimos acompañadas, somos las que llegamos primero a la casa, mientras el hombre, también por tradición, llega a la hora que le parece, y su explicación, aunque cierta, es una ofensa, porque “unos amigos me invitaron a un trago, vieja, y tú sabes cómo es eso”” (103). La tradición sobre los roles de género hace que se perpetúe y se normalice el abuso y el maltrato a la mujer y la libertad que esta tiene en el seno del hogar como cuidadora del mismo (ama de casa). Hay varias perspectivas sobre el



abuso y la violencia doméstica. La teoría feminista defiende que el sistema patriarcal ha formado una sociedad en la que existe una aceptación total de la autoridad del hombre sobre el control absoluto de las mujeres (Rakovec-Felser). De ahí que estos tipos de abusos sean presentados como algo normal y no digno de tener en cuenta.

En el cuento “Bumerang” se observa estos tipos de violencia contra la mujer. La voz narrativa expresa el daño psicológico cuando su novio la está poniendo en prueba y bucean por una cueva: “Pasé mucho tiempo buscándote en el agua. Tanto, que casi se acaba el oxígeno de mi tanque, hasta que, desfallecida, encontré la salida de la cueva y fui hasta la claridad de arriba. Tú estabas en la orilla sin el traje de buceo, y me esperabas sonriendo” (47). Aquí vemos un claro ejemplo del sentimiento de pánico, miedo y aislamiento, hasta humillación y manipulación que sufre el sujeto femenino en este cuento cuya pareja dijo haberle puesto a prueba no solo su resistencia en el agua, sino también su lealtad hacia él. En este cuento, la voz narrativa describe lo negativo de la protagonista innominada y el hecho de que ésta se sienta más culpable de las reacciones violentas de su pareja: “Te agradezco el recurso y el método que empleaste para demostrar mis imperfecciones” (19).

En “La infamia”, aunque la violencia física es la que impera, también se observa la psicológica. Iluminada se siente culpable del propio abuso físico que sufre por parte de su pareja: “El Bebo no tenía excusa del alcohol y la muchacha se preguntaba si no sería ella misma, su mera existencia, la que desataba la agresividad de su enamorado” (19). Igualmente, ella se culpa de la paliza que su pareja le pega después de la noche de baile en El Tropical. Después de la “andanada de galletazos” (20), fue ella la que le pidió disculpas, porque su comportamiento fue inapropiado al bailar en La Tropical con un conocido, Rufo.

No fue su novio quien la llamara arrepentido. Iluminada en persona lo había ido a buscar hasta el parque Maceo para pedirle perdón. Reconocía que su actitud con Rufo no era la de una muchacha decente [...] pero le juraba a El Bebo que eso no ocurriría otra vez, que cuando fueran a La Tropical no se despegaría de su lado ni bailaría con nadie más [porque él era] el amor de su vida, el único hombre del que había estado verdaderamente enamorada (20).



El Bebo la manipula hasta el punto de que ella se siente inferior a él y culpable de algo, aunque fue el perpetrador quien realizó la injuria, además de que fue él quien la dejó sola en la pista para irse a beber cervezas con los amigos. La cultura machista del sistema patriarcal sitúa a la mujer en un espacio inferior con respecto al hombre solo por el hecho de que esta sea mujer. En “La infamia” Iluminada se encuentra en una relación tóxica porque en este tipo de relaciones, el abuso comienza con reproches, después con insultos y finalmente con violencia física. “La muchacha se preguntaba si no sería ella misma, su mera existencia, la que desataba la agresividad de su enamorado” (19). Esta violencia es justificada por ella, por su madre, por los vecinos, la sociedad entera ve esta violencia como una riña doméstica sin importancia.

En “Bumerang” se puede leer: “Me hiciste saber en detalle cuán lejos estaba yo de haberme acercado a dicha superioridad, aunque a tu lado, si prestaba la debida atención, quizás lo lograra con el paso del tiempo” (49). La pareja de la narradora innominada ejerce un control absoluto sobre ella y posee la clave para que ésta consiga acercarse a la superioridad del hombre que constantemente le está dando lecciones. La voz narrativa ve a su novio como una especie de salvador y maestro de vida, ya que su pareja llama a estos maltratos “lecciones de vida”, uno de los ejemplos más claros es cuando le tira un plato de espaguetis calientes sobre la cabeza porque ella no los había cocinado a su gusto y ella lo toma como un aprendizaje: “No sabes cuánto te lo agradezco... no te conté que me ardía el cráneo, porque el descubrimiento de lo correcto en cuanto a lo que me habías enseñado era superior a esa molestia, que considerarías banal” (48). Le había enseñado que no había que mostrar los sentimientos ni las molestias porque estos nos hacían débiles. Todas estas lecciones de vida no solo son abusos físicos, sino también psicológicos, porque después de dañarle, le trata con gentileza y le convence de que todo lo hace por su bien. Esta manipulación tiene un nombre: “Luz de gas” y es un maltrato difícil de delatar:

El abuso luz de gas es una forma de violencia muy perversa porque es continua y se consigue mediante el ejercicio de un acoso constante pero sutil e indirecto, repetitivo, que va generando duda y confusión en la mujer que lo sufre, hasta el punto en que se llega a sentir culpable de las conductas de violencia emitidas



por el maltratador y a dudar de todo lo que ocurre a su alrededor (Carretero)

Este tipo de abuso es muy peligroso porque desarma a la mujer para que no reconozca el mal que le están haciendo, el sufrimiento. Después de experimentar este tipo de violencia luz de gas, la mujer puede recibir una paliza y pensar que ella es la culpable. Es muy difícil delatar un abuso de este tipo catalogado psicológico porque no hay evidencia física. En la cultura machista del sistema patriarcal muchas veces la manipulación no es reconocida como abuso, pero es una herramienta muy poderosa que muchos usan para desarmar a sus parejas y controlarlas. Cuando la mujer ya no cree que puede pensar por sí misma, cuando ya no se ve a sí misma como un ser humano independiente y propio, nos damos cuenta de lo peligroso que es la manipulación. Aunque la voz narrativa de la “La infamia” no nos deja saber todo lo que Iluminada piensa, su escritura nos permite que entendamos los pensamientos de una mujer que se siente atrapada o desesperada, y por eso sus acciones al final del cuento son igualmente más entendibles, aunque extremas, porque nos ayudan a entender mejor su frustración, confusión, dolor y miedo. Iluminada experimenta unos sentimientos que la mayoría de las mujeres en relaciones abusivas sienten. Muchas mujeres como Iluminada, en una cultura que no aborda estos problemas directamente, que en cierta manera hasta los justifica, y que no tiende puentes de ayuda a las víctimas, serán capaces de tolerar el abuso con la esperanza de que sea algo temporal, por amor, perdonarán, aunque al final tengan que huir, colapsar o convertirse en una de tantas víctimas del feminicidio.

Como vemos, los distintos tipos de violencia están conectados. La violencia física suele venir acompañada de la psicológica. El en caso de “La infamia”, Iluminada se responsabiliza constantemente de los abusos y hasta los justifica. Además de la física, simbólica y psicológica, hay muchos otros tipos de violencia como la económica, institucional, laboral y sexual que se manifiestan en los distintos casos de violencia y sufrimiento de la mujer. Es nuestra labor como feministas y académicas, utilizar estos tipos de plataformas artísticas en nuestras clases y en nuestras investigaciones y publicaciones para crear conciencia de los abusos e intentar que no se repitan.



Referencias

Cinco señales de que eres víctima de abuso emocional. BBC News Mundo. **BBC News**, BBC 21 May 2016

Facts and figures. Ending Violence Against Women, **UN Women**, UN Women. Nov. 2018. <https://www.unwomen.org/en/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures>

Tipos de violencia contra las mujeres: Violencia de género. **Ayuda en Acción**, Fundación de Ayuda en Acción, 7 May 2018. <https://ayudaenaccion.org/ong/blog/mujer/tipos-violencia-mujeres/>

Violencia contra la mujer. **Ley 26.485**. Derecho fácil. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de La Nación. Argentina. <http://www.derechofacil.gob.ar/leysimple/violencia-contra-la-mujer/>

ANZALDÚA, G. **This Bridge We Call Home**: Radical Visions for Transformation. Editores Gloria Anzaldúa, AnaLouise Keating. Londres: Editorial Routledge, 2013.

BISWAS, A. La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. **Revista Casa del Tiempo**, Vol. 06, Núm. 68, septiembre 2004, pp. 65-70.

BOBES, M. La infamia en Fernández de Juan, Laidi (selección). (2015). **Sombras nada más**. 36 escritoras cubanas contra la violencia hacia la mujer. La Habana: Ediciones Unión.

BROOKS, A. (2007). Feminist Standpoint Epistemology: Building Knowledge and Empowerment through Women's Lived Experience. **Feminist Research Practice: A Primer**, pp. 53-82.

BURGESS-PROCTOR, A. (2006). Intersections of Race, Class, Gender, and Crime: Future Directions for Feminist Criminology. **Feminist Criminology**, 1(1), 27-47.

CARRETERO, N. (2017, nov. 22) luz de gas, el maltrato machista que nadie parece ver. **El país**. https://elpais.com/politica/2017/09/15/actualidad/1505472042_655999.html

CRENSHAW, K. W. (2014). The Structural and Political Dimensions of Intersectional Oppression. **Intersectionality: A Foundations and Frontiers Reader**, 17-22.



EVERLY, K. Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano; La mujer como producto y productora de imágenes. **Hispanófila**, Volumen 177, junio 2016, pp. 179-193.

FERNÁNDEZ DE JUAN, L. (selección). (2015) **Sombras nada más**. 36 escritoras cubanas contra la violencia hacia la mujer. La Habana: Ediciones Unión.

FERNÁNDEZ DE JUAN, L. Bumerang en Fernández de Juan, Laidi (selección). (2015). **Sombras nada más**. 36 escritoras cubanas contra la violencia hacia la mujer. La Habana: Ediciones Unión.

GÓMEZ, LEILA, KAREN GENSCHOW Y KATARZYNA MOSZCZYNSKA-DURST. Prefacio al número especial: Capitalismo, Globalización y violencia de género **Letras Femeninas** (2018) Vol. 43,2, pp. 13-15.

HILL-COLLINS, P. (2000). **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. (2nd ed.). New York: Routledge.

HOOKS, B. The Oppositional Gaze. Black Female Spectators. **Black Looks: Race and Representation**. Boston South End Press, 1992. 115-31.

HURTADO, A. (2003). **Voicing Chicana Feminisms: Young Women Speak Out on Sexuality and Identity**. New York: New York University Press.

ISASI-DÍAZ, A. M. (1996). **Mujerista Theology: A Theology for the Twenty-First Century**. New York: Orbis Books.

KARAKURT, G. y K. E. S. Emotional Abuse in Intimate Relationships: The Role of Gender and Age. **Violencia and Victimimus**, U. S, National library of Medicine, 2013.

KASTURIRANGAN, A., KRISHNAN, S., & RIGER, S. (2004). The Impact of Culture and Minority Status on Women's Experience of Domestic Violence. **Trauma, Violence Abuse**, 5(4), 318-332.

Letras Femeninas (2018). Capitalismo, Globalización y violencia de género Vol. 43, 2.

RAKOVEE-FELSER, Z. Domestic Violence and Abuse in Intimate Relationship from Public Health Perspective. **Health Psychology Research**, PAGEPress Publications, Pavia, Italy, 22 Oct. 2014.

SAFRANOFF, A. Violencia psicológica hacia la mujer ¿Cuáles son los factores que aumentan el riesgo de que exista esta forma de maltrato en la pareja?. **Salud colectiva**, vol. 13, p. 611-632. <http://digital.cic.gba.gob.ar/handle/11746/6904>, Doi: 10.18294/sc.2017.1145



SNYDER, R. C. What Is Third Wave Feminism? A New Directions Essay. **Signs**, Vol. 34, Núm. 1, Autumn 2008, pp. 175-96.

SNYDER-HALL, R. C. Third-Wave Feminism and the Defense of 'Choice'. **Perspectives on Politics**, Vol. 8, Núm. 1, March 2010, pp. 255-61.

VALLE FERRER, D. (2011). **Espacios de libertad**: mujeres, violencia doméstica y resistencia. Buenos Aires: Espacio Editorial.

ZECCHI, B. **Desenfocadas**. Cineastas españolas y discursos de género y La pantalla sexuada. Madrid: Icaria, 2014.



VIOLÊNCIA E SEXUALIDADE EM ROMANCES DE AUTORIA FEMININA¹

VIOLENCE AND SEXUALITY IN NOVELS BY FEMALE AUTHORS

Eurídice Figueiredo²

RESUMO: Este artigo visa mostrar como as escritoras brasileiras, principalmente as mais jovens, estão abordando temas tabus como o incesto, o estupro, o erotismo, a lesbianidade, o aborto, a bulimia, a automutilação, a amamentação, a menstruação, a TPM, ou seja, assuntos em que o corpo está em destaque. Nesse sentido existe um avanço em relação à atitude de Virginia Woolf, que afirmava que tinha dificuldade em tratar do corpo. Embora as mulheres se insiram na mesma tradição literária dos homens, não é possível ignorar que o fato de ser mulher tem algum impacto no tipo de literatura produzida. As autoras não representam um real, elas fabulam, se reinventam e, sobretudo, transgridem a ordem vigente porque escrever já é uma forma de transgressão.

Palavras-chave: autoria feminina; literatura brasileira; o corpo das mulheres; sexualidade feminina.

ABSTRACT: The aim of this article is to show how Brazilian female authors, especially younger one, are approaching taboo topics, such as incest, rape, eroticism, lesbianism, abortion, bulimy, self-mutilation, breastfeeding, menstruation and PMS, i.e. subjects that highlight the body. In this respect there has been an advance relative to Virginia Woolf's attitude, who affirmed that the body was a difficult subject for her. Although women are inserted in he same literary tradition as men, one cannot ignore the fact that being a woman has an impact on the literature produced. These authors do not represent a reality, they fabulate, reinvent themselves and and, above all, transgress the prevailing order, because writing itself is a form of transgression.

Keywords: female authorship; Brazilian literature; women's bodies; female sexuality.

¹ Artigo recebido em 16 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 29 de novembro de 2019.

² Doutora pela UFRJ (1988). Pesquisadora do CNPq. Membro do GT da ANPOLL "Relações literárias interamericanas"

Professora aposentada da UFF que continua atuando no PPG em Estudos de Literatura da UFF; Email euridicefig@gmail.com; orcid <http://orcid.org/0000-0002-8265-3034>; project id 255918; <http://lattes.cnpq.br/9000511359809457>



Quando se estuda a ficção de autoria feminina a questão do corpo é fulcral para compreender como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade pois, como afirma Elaine Showalter (1994, p. 35), "não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias". Ela destaca a necessidade de reinventar a linguagem de modo a falar fora da estrutura falocêntrica que silencia as mulheres pela censura exercida em nome do pudor e da pureza. "A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado estes fantasmas, não é na linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença" (SHOWALTER, 1994, p. 39). Ela vai ao encontro de Virginia Woolf que falava da mulher "anjo do lar", simpática, altruísta, sem opinião própria, portanto, uma mulher que nunca criticaria um homem. Além disso, como ela é pura, não tem coragem de falar da sexualidade. Woolf afirma ter conseguido matar o "anjo do lar", porém "falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, creio que não resolvi" (WOOLF, 2016, p. 17). As escritoras têm "muitos fantasmas a combater, muitos preconceitos a vencer" (WOOLF, 2016, p. 17).

Virginia Woolf considera que as personagens femininas criadas pelos homens são vistas unicamente do ponto de vista de sua relação amorosa com eles, nada mais parece interessar os autores. "Daí, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos surpreendentes de sua beleza e horror, sua alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca - pois é assim que um amante a veria à medida que seu amor crescesse ou diminuísse, fosse próspero ou infeliz" (WOOLF, 1985, p. 109). Na vida real, porém, as mulheres eram, na maioria das vezes, espancadas, enclausuradas, ocupadas com o trabalho doméstico e a criação dos filhos. Virginia Woolf faz um exercício mental para imaginar como as mulheres deveriam escrever sobre suas vidas, narrando experiências que nunca foram enfocadas pelos escritores no passado e não tentando imitar a escrita dos homens. "Seria mil vezes lastimável se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como os homens, ou se parecessem com os homens, pois se dois sexos são bem insuficientes, considerando-se a vastidão e a variedade do mundo, como nos arranjáramos com apenas um?" (WOOLF, 1985, p. 116).

Nelly Richard (2002, p. 137) afirma que muitos textos escritos por mulheres, "por mimetismo passivo ou por subordinação filial à autoridade



paterna da tradição canônica", reproduzem os modelos de subjugação masculina. Por isso é importante, mais uma vez, colocar a questão da historicidade e destacar uma linhagem de mulheres que escreveram, como elas construíram suas personagens e suas intrigas. Comparando Virginia Woolf com as jovens escritoras de hoje, posso afirmar que houve um avanço: a autora de *Orlando* afirmava que tinha dificuldade em tratar do corpo, enquanto atualmente as escritoras estão abordando temas tabus como o incesto, o estupro, o erotismo, a lesbianidade, o aborto, a bulimia, a automutilação, a amamentação, a menstruação, a TPM, ou seja, assuntos em que o corpo está em destaque. Como tratar desses temas na literatura? Como reagem os leitores?

É preciso deixar claro que as escritoras se inserem na mesma tradição literária dos homens. Não é possível falar de uma escrita feminina sem cair no essencialismo que postula uma identidade fixa do que é uma mulher; por outro lado, não é possível ignorar que o fato de ser mulher tem algum impacto no tipo de literatura produzida, como querem as desconstrucionistas. Nelly Richard (2002, p. 138) se pergunta "como vincular entre si a condição sexual, o pertencimento de gênero e a experiência do texto", ou seja, como repensar a identidade sexual não mais como a expressão de um eu unificado mas "como uma dinâmica tensional, cruzada por uma multiplicidade de forças heterogêneas que a mantêm em constante desequilíbrio" (RICHARD, 2002, p. 138). Trata-se de buscar um mínimo denominador comum que permita que se forme um corpus que se poderia chamar de literatura de mulheres ou literatura de autoria feminina, como se convencionou chamar aqui no Brasil. A pergunta é: como escrever de maneira a marcar a diferença de gênero e se tornar um "ativo princípio de identificação simbólico-cultural" (RICHARD, 2002, p. 137).

Não se trata de postular que escritoras representam, de maneira autêntica e realista, as situações reais vividas por elas. As mulheres recriam em suas obras um imaginário que está ancorado no local e no momento histórico em que elas vivem. Ao ler e interpretar livros de autoras brasileiras, meu itinerário metodológico propõe análises de um imaginário, considerando que as escritoras fabulam, se reinventam e, sobretudo, transgridem a ordem vigente porque escrever já é uma forma de transgressão. A literatura passa pela mediação da linguagem, não podendo, portanto, representar fielmente um vivido das autoras. Como Jean-Paul Sartre (1940) argumenta em seu livro



sobre o imaginário, a imaginação é a condição essencial e transcendental da consciência. O artista constitui um *analogon* material (a obra de arte) que o leitor/espectador pode apreciar (ter prazer estético); em outras palavras, não há propriamente "realização" do imaginário, mas sua "objetivação" (SARTRE, 1940, p. 372).

Na tradição brasileira, assinala Norma Telles (1992), o discurso sexual dominante, na virada do século XIX para o XX, repetia o estereótipo da pureza e da não sensualidade das mulheres. Ela dá como exemplo os romances de Júlia Lopes de Almeida e destaca exceções como o romance *Lésbia* (1890) de Délia, pseudônimo de Maria Benedicta Bormann (1853-1895), em que a personagem vive sozinha, tem independência financeira, um teto todo seu e pode escolher seus amantes. Essa afirmação deve, porém, ser nuançada: no romance de Délia, a personagem abandona o marido que a maltrata e tem um único namorado ao longo de anos. Quando se apaixona por um homem mais jovem, sente-se culpada tanto em relação à noiva dele quanto ao seu parceiro de anos e acaba por se matar. Apesar da sugestão do nome, *Lésbia* não tem nada de homossexual. O romance é bem mais moralista do que *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida, em que a personagem feminina vai à luta após o suicídio e a falência do marido.

Um romance recém reeditado, *Enervadas*, de Chrysanthème (2019), pseudônimo de Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos³ (1870-1948), é um pouco mais ousado do que *Lésbia*, mas tem um final igualmente moralizador. Publicado em 1922, passou um século no esquecimento, tendo sido só agora tirado do limbo a que estava relegado. Lúcia, a protagonista e narradora de primeira pessoa, decide, aos 30 anos, contar sua história, ao ser diagnosticada como "enervada", no momento em que, já "divorciada" do marido, tem um namorado bom, que busca a sua recuperação. Ela vivia numa letargia constante, consumindo morfina e cocaína, inebriando-se com o perfume das flores, incapaz de levar uma vida social satisfatória. Depois de algumas aventuras amorosas, Lúcia encontra seu "marido" ideal, ainda que não possam se casar por não haver divórcio à época. No fim do romance, Lúcia está feliz porque espera um filho. Apesar da crítica ao casamento, a

³ Chrysanthème era filha de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, cronista que assinava com o pseudônimo de Carmen Dolores e que substituiu Machado de Assis em *O Paiz*; é autora do livro de contos *Gradações*. Ambas ficaram bem esquecidas, relegadas pelo cânone modernista (RESENDE, 2019).



personagem se realiza com a maternidade dentro de uma união heterossexual monogâmica. Ao fim e ao cabo, a literatura escrita pelas brasileiras até os anos 1960 é, no geral, muito bem comportada, moralista, não descrevendo jamais cenas amorosas.

Neste artigo vou tratar do estupro e do estupro incestuoso. O incesto, notadamente do pai que seduz ou viola a filha, embora seja uma prática relativamente comum em todas as classes sociais, é tema tabu que foi evitado na tradição literária. Todavia, ele tem sido corajosamente tematizado por algumas escritoras contemporâneas, e cada vez mais frequentemente.

A crueldade do incesto reside no fato de a criança/adolescente amar o pai, querer sua aprovação e 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 a rival, enfim, não tem a quem recorrer. Sua solidão é terrível. Para Maria Rita Kehl a experiência da sedução é diferente da experiência da paixão e do amor compartilhado; o seduzido não sabe onde pisa, antecipa prazer e dor, porque ele sabe que se aproxima a catástrofe; o seduzido é prisioneiro do sedutor, ele perde o controle sobre si (KEHL, 1988, p. 411).

Segundo o *Dictionnaire de la psychanalyse* de Elizabeth Roudinesco e Michel Plon, configura-se incesto quando existe relação sexual não forçada entre parentes de acordo com a proibição das leis da sociedade em que se vive. "É por essa razão que ele é frequentemente ocultado e sentido como uma tragédia pelos que se abandonam a ele (...). O ato é reprovado pela opinião e é sempre vivido como uma tragédia originária da desrazão ou que conduz à loucura ou ao suicídio (apud ANGOT, 1999 a, p. 131. Grifos da autora).

Além do incesto consentido, existe estupro incestuoso de crianças e adolescentes praticado por pedófilos, pessoas que, frequentemente, foram também abusadas na infância. Segundo Ana Maria Iencarelli, o abusador sexual de crianças é um perverso que "necessita da fantasia de poder sobre sua vítima, usa das sensações despertadas no corpo da criança ou adolescente para subjugar-la, incentivando a decorrente culpa que surge na vítima". Pode ser pai, tio, avô ou padrasto, ou ainda ocupar uma posição de figura paterna (médicos, professores, treinadores, padres, amigos dos pais), o que facilita o exercício de sua perversão. Além disso, ele é compulsivo,



repetindo e repetindo os mesmos atos, sem conseguir parar. Ele é consciente, devendo, portanto, ser responsabilizado criminalmente. Ainda conforme Iencarelli, o maior dano que o abuso causa na mente da criança provém da concretização das fantasias que são próprias da infância, que deveriam permanecer no imaginário. "Esta concretização precoce destas fantasias pode explicar a evolução do abusado para abusador, a criança fica aprisionada nesta prática infantil do sexo e suas numerosas implicações psicológicas adoeedoras, e apenas muda de lado quando se torna adulto, permanecendo assim, na cena sexual infantil traumática" (IENCARELLI, 2018).

O estupro de crianças e adolescentes provoca um trauma que pode durar a vida toda; chegando à idade adulta, a pessoa não tem segurança emocional para estabelecer relações de afeto e confiança com os outros. A memória do trauma não é dizível, não é objeto da fala, a memória do trauma é recalçada, é mandada para o porão do esquecimento. No entanto, não pode haver esquecimento tampouco, a causa do trauma se revolve lá no fundo da inconsciência, causando sintomas, doenças psíquicas, como mostrou a psicanálise.

Abraham e Torok consideram que após o trauma, se o sujeito não consegue elaborar o luto, torna-se melancólico e se fecha na cripta. A pessoa traumatizada tem muita dificuldade de falar sobre o assunto, mesmo quando procura terapia, como se vê no romance *Suíte de silêncios* de Marília Arnaud. O sujeito que sofreu o trauma não só não consegue verbalizar como, às vezes, afirma que o fato não existiu (denegação) ou duvida de sua memória, pensa que talvez o fato não tenha existido. A denegação é sintoma do recalçamento que se deu, da desmemória que levou o sujeito a embelezar o passado de sofrimento. O trauma não se esgota numa pessoa, ele pode ser transmitido para as gerações seguintes, como no romance *As parceiras* de Lya Luft. Como aponta Daniel Sibony (1991, p. 122), aqueles que não conseguem transmitir sua história de vida aos filhos acabam transmitindo-lhes os vestígios de sua incapacidade, de seu bloqueio. A dificuldade de amar está relacionada com a memória, a impossibilidade de romper a casca da clausura para a transmissão da memória cria a doença. O melancólico é aquele que vive no luto, dessubjetivado, num fechamento narcísico; para haver subjetivação, é preciso passar pelo Outro. Os psicanalistas Nicolas Abraham e Maria Torok consideram que o que foi abolido aparece nas gerações seguintes como enigma ou impensado.



Na tradição ocidental masculina, enquanto o incesto é obscurecido, o estupro é naturalizado, como se o ato sexual sem o consentimento da mulher fosse normal. Na literatura brasileira canônica, Amara Moira analisa duas cenas em *Macunaíma* e em *Capitães de areia*, mostrando como o estupro é descrito de maneira euforizante (2019).

A escritora francesa Virginie Despentes, autora de *Teoria King Kong*, ao escrever sobre o estupro que sofreu aos 17 anos, fala do "silêncio cruzado": os homens não tratam do assunto e as mulheres não ousam contar, denunciar, escrever sobre isso. É preciso romper essa barreira do silenciamento. "É assombroso que nós mulheres não digamos nada às meninas, que não exista nenhuma transmissão de saber, de conselhos de sobrevivência, de conselhos práticos simples. Nada" (DESPENTES, 2016, p. 34). Ao romper o tabu, a autora retira o estupro do horror total, mostrando que é possível sobreviver, que é preciso falar para se abrir para a relação com os outros porque, enquanto a pessoa traumatizada fica autocentrada e silenciada, ela não consegue superar o sofrimento que se repete *ad infinitum*.

No Brasil, sociedade sexista e violenta, fica mais difícil para as mulheres fazer esse tipo de confissão pública, devido à falta de tradição e, sobretudo, pelo temor da exposição. Todas as autoras brasileiras que analiso no livro em preparação *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras* (título provisório) tratam o assunto pelo viés ficcional. Há casos de estupro incestuoso (Adriana Lisboa, Bia Barros, Cinthia Kriemler, Sheila Smanioto e Maya Falks), de estupro no casamento (Lya Luft, Carola Saavedra) e de estupro por outras pessoas, mais ou menos próximas da personagem (Elvira Vigna, Susana Fuentes, Paloma Vidal e Aline Bei). No romance *Mulheres que mordem* de Beatriz Leal, o personagem masculino central conta a uma psicanalista que estuprava as presas políticas na Argentina; já Paloma Vidal trata do estupro na prisão política (provavelmente da Argentina também). No conto "Os inocentes" de Marília Arnaud há estupro coletivo praticado por adolescentes. Existem narrativas de abuso sexual de menores pela sedução (Marília Arnaud), pela violência de homens ricos contra crianças pobres (Lya Luft, Monique Revillion e Beatriz Bracher).

Dentre os vários tipos de abusos sexuais tematizados pelas escritoras, destaco o estupro corretivo praticado em personagens negras e lésbicas que aparece em contos de Míriam Alves e Conceição Evaristo. Considerando o conceito de política de localização de Adrienne Rich assim



como o conceito de interseccionalidade lançado por Kimberlé Crenshaw em 1987, podemos ver que o acúmulo de "diferenças", tidas como desviantes, acirra a rejeição e enseja a violência. Rich enfatiza que ninguém é vítima absoluta e ninguém está totalmente protegido de sofrer alguma discriminação, mas é claro que existe uma escala em que há pessoas, no topo da hierarquia social, com muito menos probabilidade de serem atacadas e há aquelas que têm, em sua identidade, elementos que podem suscitar desagrado do poder controlador e censurador em nossa sociedade patriarcal, racista e heteronormativa.

Nos dois contos as personagens, negras, jovens, bonitas e de classe média urbana, são agredidas por homens violentos e narcisistas, que não suportam perceber que eles são dispensáveis, não são necessários para a realização sexual de jovens atraentes. Seu objetivo é de humilhá-las, espezinhá-las, se possível, destruí-las. Todavia, apesar do sofrimento e da raiva, as personagens não se deixam abater: se o conto de Míriam Alves acaba logo depois do estupro, o de Conceição rememora e verbaliza, pela primeira vez, algo que aconteceu há mais de 30 anos. Ou seja, trata-se de um trauma difícil de ser falado (como todo trauma), mas que não a impediu de refazer sua vida.

O conto "Os olhos verdes de Esmeralda" de Míriam Alves, do livro *Olhos de azeviche*, conta a história feliz de duas mulheres, Esmeralda e Marina, que estão juntas há algum tempo. Esmeralda, na verdade Julita, recebeu esse apelido devido aos seus olhos verdes. São ambas bonitas e atraem os olhares e as azarações dos primos e dos amigos que estão no churrasco de que participam no presente da enunciação. Sua história é contada em *flash back*. Elas se conheceram na festa de calouros da faculdade. Dividiram apartamento durante o curso, arrumaram empregos subalternos para se manter. "Ao final do primeiro ano de vida em comum, a amizade evolui para um amor irresistível, inseparável e secreto" (ALVES, p. 2017, 134). Depois de formadas, firmaram-se profissionalmente e cada uma passou a morar em apartamento próprio. "Mantinhm-se discretas, não moravam juntas para evitar constrangimentos" (ALVES, 2017, p. 134). Ao sair do churrasco, elas se acariciam no carro e Esmeralda, que estava na direção, distraída pelo desejo que sente pelo corpo de Marina, acaba fazendo uma derrapagem, cantando pneu, no que são paradas por policiais. Eles percebem o gesto de carícia das duas, o que os leva a dizer: "Temos dois machos aqui.



Hei este aqui está com lentes de contato verdes. Metida a americana, hein?" (ALVES, 2017, p. 136). O sargento, que não conseguia "pegar mulher", não gosta nem de "sapata" nem de negros. "Ele odiava as sapatas, estavam sempre com uma gostosa ao lado. Odiava negros também, principalmente os famosos. Estavam sempre acompanhados por loiras de fechar o sinal e mais umas tantas correndo atrás" (ALVES, 2017, p. 136).

O ódio e o ressentimento levam o sargento a estuprar Esmeralda. "Não gosta de homem, não é? Vou fazer você gostar! Nunca conheceu um, não é...? Você vai sentir o que é bom" (ALVES, 2017, p. 136). Ele a espanca e a violenta; enquanto isso, os dois outros seguram Marina. "Veja o que um homem faz com uma mulher. Sapata de merda! Chore não, vai chegar sua vez. Não vou gastar tudo com ela não, pode esperar!" (ALVES, 2017, p. 137). Se revezando, os três policiais estupraram as duas mulheres, deixando-as desfalecidas. "Ajeitando as calças com um sorriso imbecil no rosto de fera predadora satisfeita, o sargento, já dentro da viatura gritou: 'Suas negras nojentas, sapatas filhas da puta, não gostaram? Vão reclamar no inferno'" (ALVES, 2017, p. 137). Elas ficam um tempo abraçadas, compartilhando a dor, a angústia e a revolta.

O conto "Isaltina Campo Belo" do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* de Conceição Evaristo fala de uma superação, uma personagem com disforia de gênero, que passa por um estupro coletivo, do qual engravida, tem uma filha, e só muitos anos depois encontra a mulher que seria sua companheira para sempre. Isaltina quando criança se sentia como menino e se espantava porque ninguém percebia, nem mesmo sua mãe, nem mesmo os médicos que a operaram de apendicite. Se desde os cinco anos ela já se via no gênero errado, quando menstruou, espantou-se ainda mais. Ela compreende mas não aceita, achando-se fora do lugar. Nessa parte da infância, a personagem parece ser trans, mas ao conhecer sua parceira ela se metamorfoseia, tornando-se lésbica. "Amarrava os meus desejos por outras meninas e fugia dos meninos. Toda a minha adolescência, vivi um processo de fuga" (EVARISTO, 2011, p. 54).

Aos vinte e dois anos partiu para a cidade grande, com um diploma na mão e algum conhecimento de enfermagem. Conhece um rapaz que se encanta com ela, que tenta lhe falar do menino que morava dentro dela, mas em vão. Ele, imbuído de clichês, considera que ela deve ser fogosa porque não se espera outra coisa de uma mulher negra. Convidada para uma festa



de aniversário na casa dele, ela é surpreendida com a presença de cinco desconhecidos que a estupram. "Cinco homens deflorando a inexperiência e a solidão do meu corpo. Diziam, entre eles, que estavam me ensinando a ser mulher. Tenho vergonha e nojo do momento. Nunca contei para ninguém o acontecido" (EVARISTO, 2011, p. 56). Como toda experiência traumática, a personagem nunca conseguiu falar sobre essa humilhação, movida pela vergonha e a impotência. Ela se sentia culpada e encarava o estupro como um castigo que tinha merecido. Só no momento da enunciação, trinta e cinco anos depois, ela conta para a narradora o que lhe aconteceu.

Isaltina vai descobrir a felicidade através da filha, porque foi numa reunião de escola que ela conhece a sua companheira. E nesse momento ela se dá conta que não existia menino dentro dela, não existia homem dentro dela. Ela entende que podia amar alguém, ela era uma mulher que podia amar outra mulher. "Sim, eu podia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem. E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam" (EVARISTO, 2011, p. 57). Isaltina viveu feliz com Miríades e sua filha Walquíria.

Diferente do romance de Aline Bei, *O peso do pássaro morto*, em que a protagonista não consegue amar o filho do estupro, Isaltina, que não sabe quem é o pai de sua filha, já que foi estuprada por vários, ama a menina sem reservas. De modo semelhante, no conto "Quantos filhos Natalina teve?", do livro *Olhos d'água*, a personagem deu seus três primeiros filhos e só decide conservar aquele que espera, de um estuprador de quem não viu o rosto e que ela matou. Ela considera que o filho será só dela, não terá de dividi-lo com ninguém.

O conto de Conceição retrata uma mulher, Isaltina, que foi estuprada virgem e sem se conhecer sexualmente. O trauma a deixa tão alheada de tudo que nem percebe que estava grávida. A partir do nascimento da filha seu amor será todo dedicado a ela. Só anos mais tarde, descobre o amor de uma mulher que, agora, está morta. Trata-se, portanto, de uma personagem que se descobriu ao conhecer a professora de sua filha, saiu de sua indefinição identitária e de sua assexualidade. Assume, a partir daí, sua lesbianidade dentro do casamento monogâmico, pois só teve uma parceira ao longo de toda a vida. No momento em que relata sua história para a narradora do livro, a recolhadora de histórias de mulheres, ela tem cerca de



60 anos. Já o conto de Míriam Alves conta um episódio da vida de duas jovens mulheres realizadas, que se amam e têm uma experiência sexual totalmente satisfatória. O trauma do estupro, que se dá no presente da enunciação, é algo a ser superado, mas é uma ferida que pode comprometer o relacionamento das duas personagens porque nem sempre conseguimos elaborar esse tipo de humilhação vivida junto a outra pessoa. Ainda que em situações diferentes, os estupros corretivos dos dois contos visam humilhar as mulheres desviantes, que não aceitam a heteronormatividade compulsória. O fato de serem negras acentua o estigma da marginalidade numa sociedade racista como a brasileira.

São pouco mais de vinte escritoras⁴, algumas em mais de um texto, que abordaram o assunto, de maneiras bastante variadas. Esse mapeamento visa a mostrar a extensão do tema na literatura e a indicar pistas de leitura e recortes para futuras pesquisas. Não faço análises detalhadas dos livros, aponto somente aspectos relacionados à questão em pauta, sublinhando a aspereza e as dificuldades de abordar temas tabus.

O trauma do estupro nunca é totalmente superado, como se vê em várias obras. Em alguns casos, como em Lya Luft, é transmitido de geração a geração, em outros, a personagem nunca consegue reconstruir sua vida. A mudança de paradigma na nova literatura de autoria feminina no Brasil pode ser notada na predominância de escritoras jovens, nascidas a partir de 1960, a tematizarem o estupro e o estupro incestuoso. Ainda que lidando com o imaginário, as escritoras estão inseridas na sociedade de modo que os temas candentes do momento aparecem, transpostos e reelaborados numa linguagem estética.

⁴ Além destas, escritoras como Rachel de Queiroz, Ana Maria Gonçalves, Maria José Silveira, Martha Batalha também abordaram a questão. A empregada doméstica ser estuprada pelo patrão ou por seu filho, verdadeiro *topos* da literatura brasileira (até porque é prática comum em nossa sociedade), aparece quase sempre de maneira naturalizada. "Para Das Dores uma saia levantada a mais ou a menos não fazia muita diferença. Que mal havia em aliviar as angústias do menino? Ruim foi a sua primeira vez, porque aos 13 anos não sabia de muito e tentou resistir, voltando para casa com manchas de sangue que não eram apenas pelo fim da virgindade" (BATALHA, 2016, p. 134). Ou ainda: "Nas casas cheias de mucamas e cunhãs, derrubar uma negrinha era fato tão sem importância quanto beber dois dedos de cana. Até a esposa achava natural; a negrinha achava naturalíssimo. Se pegasse um filho, então, botava um pé no futuro" (QUEIROZ, 1992, p. 101).



Referências

- ABRAHAM, N., TOROK, M. **A casca e o núcleo**. Tradução de Maria José r. de Faria Coracini. São Paulo:Escuta, 1995.
- ALVES, M. Os olhos verdes de Esmeralda. In: **Olhos de azeviche**: dez escritoras negras que estão renovando a literatura brasileira. Contos e crônicas. Rio de Janeiro:Malê, 2017. p. 133-137.
- ANGOT, C. **L'inceste**. Paris:Stock, 1999.
- BATALHA, M. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo:Companhia das Letras, 2016.
- DESPENTES, V. **Teoria King Kong**. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo:n-1 edições, 2016.
- EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte:Nandyala, 2011.
- IENCARELLI, A. M. B. **O perfil psicológico do abusador sexual de crianças**. Disponível em <http://www.profala.com/artpsico27.htm> Consulta em 30/11/2018.
- KEHL, M. R. Masculino/Feminino; o olhar da sedução. In: NOVAES, Aauto (org.). **O olhar**. São Paulo:Companhia das Letras, 1988. p. 411-423.
- MOIRA, A. Homens, esses narradores não confiáveis. **Suplemento Pernambuco**. n. 159. Recife:Cepe editora, maio 2019. p. 18-19.
- QUEIROZ, R. de. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo:Siciliano, 1992.
- RESENDE, B. Posfácio IN: CHRYSANTHÈME (Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos). **Enervadas**. São Paulo:Carambaia, 2019.
- RICHARD, N. **Intervenções críticas**: arte, cultura, gênero e política. Tradução de Romulo Monte Alto. Belo Horizonte:Editora UFMG, 2002.
- SARTRE, Jean-P. **L'imaginaire**. Paris:Gallimard, 1940.
- SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro:Rocco, 1994. p. 23-57.
- SIBONY, D. **Entre-deux**. L'origine en partage. Paris:Seuil, 1991.
- TELLES, N. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro:Imago, 1992. p. 45-63.



NA PONTA DO ALFINETE Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
UM ESTUDO SOBRE *FRONTEIRA* DE CORNÉLIO PENNA¹

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Tradução de Vera Ribeiro. Porto Alegre: L&PM, 2016.

**AT THE TIP OF THE PIN:
 A STUDY ON CORNÉLIO PENNA'S *FRONTEIRA***

Josalba Fabiana dos Santos²

RESUMO: Comparamos três momentos paradigmáticos em *Fronteira* (1935), primeiro romance de Cornélio Penna (1896-1958). Maria Santa, a protagonista, e o narrador observam uma caixa de tampo de vidro contendo pequenos animais espetados por alfinetes. Esta caixa é uma metáfora da violência realizada pelos romeiros, que espetam Maria Santa também com alfinetes, e pelo narrador, que a estupra. Como os pequenos animais e Maria Santa são associados ao estranho e ao monstro, utilizamo-nos de Freud (1976), Nazário (1998), Cohen (2000) e Agamben (2010) para analisar o processo de desumanização sofrido pela protagonista e que facilitará a violência de que será vítima.

Palavras-chave: Cornélio Penna. *Fronteira*. Violência.

ABSTRACT: Three paradigmatic moments in *Fronteira* (1935), Cornelio Penna's (1896-1958) first novel, were compared. Maria Santa, the protagonist, and the narrator observe a glass-topped box containing small pins-stuck animals. This box is a metaphor for the violence performed by the pilgrims, who poke Maria Santa with pins, and by the narrator, who rapes her. As small animals and Maria Santa are associated with the stranger and the monster, Freud (1976), Nazario (1998), Cohen (2000) and Agamben (2010) were used to analyse the dehumanization process suffered by the protagonist and that will facilitate the violence of which she will be a victim.

Keywords: Cornélio Penna. *Fronteira*. Violence.

Introdução

Fronteira (1935)³, nosso objeto de estudo, foi o primeiro romance publicado por Cornélio Penna, autor também de *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954).

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 22 de novembro de 2019.

² Doutora pela UFMG; professora associada III na Universidade Federal de Sergipe; membro do grupo de pesquisa Crimes, Pecados e monstruosidades (UFMG); josalba@ufs.br.

³ Adaptado em 2008 para o cinema por Rafael Conde.



Em uma pequena e decadente cidade do interior mineiro, em um sobrado igualmente decadente, em fins do século XIX, vive Maria Santa, sozinha, sem familiares ou amigos. O Santa parece ser uma alcunha atribuída como resultado de suas supostas habilidades espirituais. Tais habilidades atraem a visita repentina de tia Emiliana, que pretende administrar os peregrinos que acorrem ao sobrado e sobretudo capitalizar suas oferendas. Antes mesmo da velha parenta, chega o enigmático narrador-personagem, do qual pouco se sabe – nem mesmo seu nome nos é revelado. É por meio dele que temos acesso a um clima misterioso e lúgubre, a episódios dramáticos e mal-explicados.

Selecionamos três momentos da narrativa como foco de análise, sendo que todos envolvem alguma violência. O primeiro é quando somos apresentados a uma caixa repleta de animais espetados por alfinetes. O segundo é quando Maria Santa é quem será espetada por alfinetes pelos peregrinos. E o último é quando a mesma personagem será estuprada. No decorrer do nosso estudo, consideramos relevante também analisar o processo de rebaixamento ao qual Maria é submetida como facilitador das violências que sofre.

Alfinetes no palheiro: os primeiros

Logo nos primeiros capítulos de *Fronteira*, o narrador e Maria Santa observam:

[...] uma grande caixa oblonga, com tampa de vidro, emoldurada de cabiúna e peroba, num desenho forte e simples que formava um quadro de pesado e faustoso mau gosto. / Através dos vidros viam-se bichos e reflexos fulvos, uns, outros rubros como brasas, com carapaças cinzeladas em detalhes infinitamente pacientes. Outros ainda, verdes e trabalhados como joias antigas, pareciam dormir ali dentro, tal a gentil e ingênua naturalidade com a qual tinham sido dispostos. (PENNA, 1958, p. 53)

A caixa, também chamada de quadro no romance, foi feita pela Marquesa de Pantanal, após a morte do marido. Mais tarde deu-o à avó de Maria Santa. Portanto, é uma espécie de herança passada de uma mulher a outra. Estranha herança, pois o que temos são animais mortos postos em exibição. Coleções dessa natureza foram muito comuns no Brasil do século



XIX e eram feitas sobretudo por naturalistas estrangeiros homens. Em nome da ciência, animais eram caçados e mortos, classificados e fixados em vitrines para organização, transporte e exposição. Aparentemente, a coleção da Marquesa não tem nenhum intuito científico. Luiz Costa Lima (1976), sem se alongar em detalhes, destaca a caixa como uma metáfora da violência que subjaz a narrativa. Como veremos neste trabalho, sua presença não é gratuita, pois sintetiza e antecipa a violência que subjuga Maria Santa, mimetizando inclusive seu método: espetar alfinetes.

Maria Santa, sua avó, a Marquesa e todas as mulheres estavam submetidas aos desmandos da sociedade patriarcal e, infelizmente, muitas vezes reproduziram esses desmandos. O narrador imagina um pouco da existência da Marquesa após a viuvez:

[...] revivi toda a angústia daquela mão distraída [...]. / Certamente aquele quadro tinha sido o companheiro e recreio da Marquesa, em seus longos anos vazios que a fizeram compreender o vazio do além. Nas intermináveis horas de angústia solitária, era ele que decerto a ajudava a fugir de sua *tentação sombria e silenciosa*, que dela se aproximava de súbito, como o golpe de asa de uma ave noturna. (PENNA, 1958, p. 54, grifo nosso)

Ao mesmo tempo em que se compadece de uma vida cheia de angústias e solidão, o narrador não deixa de lançar o seu olhar de homem integrado ao patriarcalismo ao mencionar a “tentação sombria e silenciosa” que rondaria aquela senhora – e, por extensão, a todas as mulheres. O uso da palavra tentação, nesse contexto, nos conduz a pensar na sexualidade a ser reprimida. Uma vez viúva – sem marido, portanto – a Marquesa estaria fragilizada por seus próprios desejos, o que era inaceitável para uma mulher naquele momento histórico. Interessante pontuar que o local ao qual o seu título nobiliárquico se refere ressaltaria a vitalidade e o erotismo que necessitavam ser sufocados, já que o Pantanal, como todos sabemos, é um dos biomas mais ricos no que tange à diversidade da flora e fauna do Brasil. De maneira que, ao ter a própria vitalidade negada, a Marquesa passa a negar a vitalidade dos animais que captura, alfinetando-os e exibindo-os como troféus. No rigor, a Marquesa reproduz com os animais o que fazem com ela. A senhora espelha e reflete o próprio mundo no qual vive. O tampo de vidro da caixa naturalmente facilita esse processo. Por isso a Marquesa presenteia



a avó de Maria, que por sua vez deixará o violento legado à neta. Dessa forma a lógica do aprisionamento das mulheres é mostrada pela caixa-mostruário. Os insetos e pequenos animais são amostras que mimetizam a condição feminina no sistema patriarcal.

Para prosseguirmos na investigação de palavras do mesmo campo semântico (caixa-mostruário, mostrada e amostra), destacamos que o narrador se refere a um dos insetos ali presos como “monstrengo” (PENNA, 1958, p. 54). O monstro “situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território” (COHEN, 2000, p. 41), daí seu aspecto abjeto. Estendendo essa impressão causada pelo inseto à caixa, vemos que ela se torna uma espécie de aviso, de lembrete ou de ameaça do que poderia acontecer com aquelas que tentassem saltar as estreitas fronteiras (não por acaso o título do romance) do patriarcalismo.

Ao repetir palavras como tentação e tentativa, ressaltamos a sua proximidade semântica, como fizemos com mostruário, mostrar, amostra e monstro. Reproduzimos assim um recurso utilizado por Cornélio Penna em seu romance: a repetição. Mais do que repetir palavras, ele repete situações. Tais repetições reiteram e ressaltam a importância da cena da caixa que pode passar despercebida para uma leitora ou leitor desavisados, apesar de ser a peça central de um dos capítulos. Aliás, também esse é um recurso narrativo em Cornélio Penna: apresentar situações, personagens e/ou objetos como se fossem detalhes destituídos de valor, quando são peças fundamentais de um quebra-cabeça bastante complexo, são pistas que nos ajudarão a compreender melhor o que virá.

Retomando o capítulo dedicado à caixa, observamos o narrador destacando seu aspecto lúgubre:

Reparei com atenção e distingui a um canto, como se estivesse ali de tocaia, pregado com alfinetes no fundo formado de orelhas de pau gigantescas, coladas umas às outras, uma espécie de enorme besouro, aranha ou escorpião de tamanho desusado, pois lembrava a todos três, e tirava de cada um, com assustadora simplicidade, os seus aspectos mais inquietantes. (PENNA, 1958, p. 54)

Esse pequeno animal indefinido, fora da normalidade ou do conhecimento (ao menos daquele que o observa), apesar de morto, é descrito como se estivesse de tocaia. O que nos remete de imediato a vigília constante



à qual estavam submetidas a Marquesa e as demais mulheres. Qualquer coisa que fizessem poderia ser notado e a punição seria imediata, afinal, o sistema patriarcal e seus agentes estavam sempre à espreita. No entanto, outro aspecto nos atrai a atenção: o uso da palavra inquietante. Essa é a palavra utilizada no título de uma das traduções para o português do clássico ensaio “O ‘estranho’”, de Freud, escrito em 1919. Em um primeiro momento, pensamos que o estranhamento vem de algo incomum, inusitado. É assim que a caixa é vista pelo narrador: como inesperada e inquietante. No entanto, segundo Freud (1976, p. 277), “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” – familiar no sentido de ser algo com o que já teríamos tido contato, mas, por algum motivo, solaparíamos. E é talvez por isso que o título do artigo freudiano traga a palavra entre aspas, porque o estranho não é estranho, tratar-se-ia de uma ironia.

Se consideramos a caixa como metáfora da violência, vemos que apenas antecipa e resume o que virá adiante: o sistema patriarcal opressor. Mas o que virá adiante para nós já é dominado há muito pelo narrador. Logo, a caixa que lhe parece estranha é, na verdade, sua velha conhecida. Não enquanto caixa, mas como realização de um sistema complexo de violências do qual ele, inclusive, é parte integrante. O que nos faz pensar que o narrador estranha a caixa porque não quer reconhecê-la, ou melhor, porque não quer se reconhecer naquilo que vê e pratica. Nesse sentido, ele resiste ao espelhamento.

Tentando se (des)encaixar

Maria Santa tenta se adequar às exigências do patriarcalismo, todavia, ela também tenta exercer sua sexualidade. Como era de se esperar, essas forças antagônicas criam uma série de tensões em torno dela. Naturalmente sua fama de milagreira não a torna santa, pois, ela teria ferido de maneira profunda a estrutura do sistema no qual está inserida, pois praticou sexo fora do casamento e por isso foi e prossegue sendo punida. Maria Santa perdeu o noivo, assassinado, em mais um dos “crimes da sua família brutal” (PENNA, 1958, p. 62). Aparentemente foi o defloramento que causou o crime. O episódio rendeu a ela uma espécie de prisão domiciliar velada. Em nenhuma hipótese Maria deixa a casa e seus contatos com outras pessoas são raros. Um forte sentimento de culpa parece envolvê-la. Em um



ambiente religioso, repressor e punitivo, a transgressora vive sob o peso de remorsos. “Com o delito se constroem consciências culpadas”, comenta Josefina Ludmer (2002, p. 11). Não à toa, Maria afirmará ao narrador com veemência: “Não sou digna! mas, não sou digna! agora é tarde! depois do que se passou é tarde! é tarde!” (PENNA, 1958, p. 57). Do que ela não seria digna? Provavelmente dos milagres que realiza. O que teria acontecido? A descoberta pela família da relação sexual com o noivo é uma resposta plausível no contexto da narrativa (fins do século XIX).

A repressão não impede que Maria Santa tenha ciência do próprio corpo. Ela tem desejos sexuais e tenta realizá-los, continuando assim a contrariar a moral do patriarcado mesmo sob punições (o assassinato do noivo e a vida reclusa a que foi e é submetida). O pequeno espaço que lhe é reservado, a casa, e as raras visitas que recebe, não a impedem de procurar a concretização de seus desejos.

A casa da/de família é o espaço da mulher dentro da estrutura patriarcal. No rigor do termo, a casa é seu único espaço, seja como confinamento, seja como proteção. Ali a mulher está detida ou retida. Ali ela está protegida. No fundo, se retida e/ou se protegida tanto faz, tratam-se de duas faces da mesma moeda, já que a casa-prisão-proteção serve como local de controle do corpo feminino. A mulher está aprisionada para que não desfrute, nem se dê ao desfrute; assim como ela tem seu corpo protegido. Em suma, quem aprisiona e quem está realmente protegida é a ordem patriarcal.

O mais distante da casa que Maria Santa transita é pelo jardim da propriedade, onde ela tenta satisfazer seus desejos. Durante um passeio noturno, o narrador relata:

Senti [...] uma mão trêmula agarrar-me o braço, e unhas, em garra enterraram-se na minha carne. Um bafo quente chegou-me até à boca, adocicado e morno, e senti que todo o meu corpo se encostava a outro corpo, em um êxtase doloroso e longo, inacabado e insatisfeito... (PENNA, 1958, p. 65)

O narrador não nomeia Maria Santa. Ela é apenas uma mão, unhas e tem um bafo quente. É assim fragmentada, pulverizada em metonímias. De certa maneira, a protagonista é apartada do próprio corpo. Processo interessante à estrutura patriarcal, pois ao afastar a mulher do seu corpo,



abre-se um espaço para outras posses. Sendo que essas outras posses costumam ser exercidas pelo pai, a princípio e por princípio, sem toques, e pelo marido, que a exercerá como melhor lhe aprouver. A jovem não deve ser maculada por ninguém antes do casamento para que seu valor seja mantido. No entanto, Maria não tem mais pai nem nunca teve marido, o que não a torna de forma alguma proprietária do próprio corpo. A sociedade em seu entorno é suficiente e eficiente em controlá-la.

Retomando a citação acima, é como se não fosse possível (ou desejável) ao narrador relacionar a moça que se afastara dele no momento anterior com a imagem voluptuosa e sensual que retornara. E assim ele continua a sua descrição do episódio:

Quando voltei a mim, procurei afastar com violência o monstro que viera das trevas, mas estava só de novo, e voltei para casa, sem explicar o que me sucedera, e, já no meu quarto, lavei a boca, o rosto e as mãos, como o fazem os criminosos, para apagar os vestígios de seu crime... (PENNA, 1958, p. 65)

É inegável a visão moralista do narrador. O ato sexual é comparado a um crime do qual ele se sente culpado. Também nele ecoam as palavras de Ludmer: “Com o delito se constroem consciências culpadas” (2002, p. 11). E o crime que supostamente teria sido cometido deve ter seus vestígios apagados com o máximo cuidado, a sujeira deve ser apartada. Logo, o sexo é associado à impureza e não ao prazer pelo narrador nesse momento.

E se ele, a suposta vítima atacada, sente-se culpado, isso só reforça a metáfora de Maria Santa como sendo um monstro. É esse monstro que o narrador disse ter afastado com violência. Cohen (2000) afirma que a mulher, quando ultrapassa as fronteiras do seu papel de gênero, arrisca tornar-se um monstro, portanto, ela deixa de ser controlável pela sociedade. Se voltamos à citação que privilegiava mão, unhas em garra e a boca (não mencionada de forma direta, mas implícita no bafo quente) percebemos a pertinência de uma observação tecida por Luiz Nazário:

A monstrosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos [suprimidos e desnecessários no caso de Maria, pois está escuro], da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado



fisiologicamente e sem controle [...]. (NAZÁRIO, 1998, p. 13)

O monstro quer agarrar e devorar suas presas. Maria Santa não pode ser uma mulher com desejos sexuais ou desejável, segundo o narrador, sequer é uma mulher. Ela é um monstro que viera das trevas para atacá-lo. Ou será o contrário? Maria é monstro por que é uma mulher, por que tem, demonstra e tenta realizar seus desejos? Em outras palavras, o que faz dela um monstro aos olhos do narrador é o fato dela ser uma mulher que não reprime sua sexualidade. Eis a perversidade de Maria: ter desejos e externá-los.

Ainda para Luiz Nazário (p. 117, 1998): “à palavra ‘monstro’ associaram-se, primariamente, traços típicos do macho guerreiro – violência, ferocidade, intolerância, voracidade, arrogância”. Enquanto, “a feminilidade construiu-se em oposição aos valores da monstruosidade”. Por isso, segundo o mesmo autor: “as mulheres que divergem, mental ou biologicamente, do eterno feminino, tendem a ser monstrificadas”.

É o mesmo que afirma Jeffrey Jerome Cohen (2000) em outras palavras: toda mulher que transgride o espaço que a sociedade lhe reservou se arrisca a virar um monstro. Esse espaço é extremamente pequeno no Brasil de fins do século XIX. No romance de Cornélio Penna, as estreitas fronteiras que delimitavam e aprisionavam Maria Santa foram ultrapassadas. A suposta indisciplina dela contribui para a desorganização do sistema vigente. Logo, ela deve ser detida. Ainda para Cohen:

Essas fronteiras são colocadas, primariamente, para controlar o tráfico de mulheres ou, mais geralmente, para estabelecer vínculos estritamente homosociais – os laços entre homens que fazem com que a sociedade patriarcal continue sendo funcional. (Cohen, 2000, p. 43)

É o controle do tráfico de mulheres que permite ao patriarcado a produção e a manutenção dos seus valores morais e riquezas materiais. Os vínculos homosociais são estabelecidos na articulação de casamentos endógenos – aqueles realizados dentro das mesmas famílias –, mas não só. No Brasil do século XIX, há endogenia sobretudo social, isto é, casamentos realizados dentro de um mesmo círculo, não permitindo que as fortunas se dispersassem. De qualquer maneira, é preciso destacar que na mesma família



ou fora dela não há diferença significativa, o importante é que era o patriarca ou um de seus representantes (irmão, filho, tio e até mesmo esposa) quem traficava as mulheres. Era o patriarcado quem decidia sobre os corpos femininos. Às mulheres cabia apenas a aceitação e a resignação diante do casamento que lhes fosse imposto. As “alternativas”, igualmente decididas pelo patriarcado, eram o convento, a solteirice (a famosa tia) ou o prostíbulo. Ainda que o próprio patriarcalismo tivesse um lugar funcional para as solteiras descartadas do casamento (cuidar da vida doméstica – das crianças e da cozinha) e para as prostitutas (desfrutadas pelos homens do sistema), obviamente não era essa a situação idealizada, tampouco valorizada.

O fato de Maria Santa não ter um pai (nem mãe ou irmãos) no presente da narrativa está muito longe de implicar em ser livre, como já afirmamos. Sua família, os da sua casa, morreram ou desapareceram, mas o controle social que garante a manutenção do patriarcalismo permanece intacto. Vigiar o corpo de Maria Santa não interessa apenas à sua família, interessa a toda a comunidade que a envolve e condiciona.

Cada vez mais desencaixada

Maria Santa não tinha um corpo virgem para entregar ao casamento. Portanto, ela feriu a ordem patriarcal que a negaceava e negociava para sua própria manutenção e continuidade. Ao ultrapassar a fronteira que a circunscrevia em uma condição muito específica (a da castidade), Maria passa a ser vista como um monstro, como uma ameaça, e é como ameaça que a sua contenção e inclusive o seu extermínio se justificam. Afinal, “O monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos” (COHEN, 2000, p. 48). Mas, enquanto ele existe, “o Monstro devasta” (NAZÁRIO, 1998, p. 16). A devastação causada por Maria pode ser percebida no esfacelamento familiar: todos morreram ou se foram, ela está só. Tal devastação deve ser detida, por isso Maria deve ser contida e rebaixada, seu valor deve ser diminuído para que compreenda que seu corpo não lhe pertence e como advertência e exemplo às demais mulheres. Todas elas devem entender a quem pertencem.

Cohen afirma ainda que: “O corpo monstruoso é pura cultura” (2000, p. 27), para nós, isso significa dizer que ele é produzido dentro da mesma comunidade que o teme, não vem de fora, como muitas vezes



tendemos a pensar. Após explicar a etimologia da palavra monstro como sendo aquele que revela e adverte, Cohen acrescenta:

[...] o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido – para nascer outra vez. (COHEN, 2000, p. 27)

Maria Santa como monstro não é Maria Santa, não é reconhecida como ela deveria ser no estreito universo no qual vive: por isso o narrador só vê suas mãos em garra, desvincula dela sua humanidade e assim estabelece um distanciamento. “Não há monstros entre iguais”, afirma Nazário (1998, p. 29), porque ele é uma: “Forma extrema da alteridade”. O monstro precisa ser diferente de nós para que o pensemos como tal. E é também por esse motivo que o lugar ocupado pela monstrosidade é a fronteira – outra interpretação possível para o título do romance de Cornélio Penna. O monstro é o estranho à comunidade, mas esse estranho, de alguma maneira, é familiar. Naturalmente, como psicanalista, Freud não estava pensando em agrupamentos, mas em indivíduos para quem:

[...] esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz. (FREUD, 1976, p. 301)

Maria Santa, da forma como é apresentada pelo narrador, é exemplar de tal ambivalência do estranho e, por extensão, do monstro, afinal o monstro é um tipo de estranho. Ter praticado sexo fora do casamento a torna uma excrescência à ordem patriarcal, todavia, se ela não fosse parte desta ordem – familiar a ela, portanto – sua atitude não seria um problema. Maria deveria ter permanecido silenciada no sobrado, mas isso não é possível o tempo todo. É porque é um dos membros do patriarcado que ela se torna estranha e monstruosa ao mesmo tempo. Esse sistema adentra suas mulheres e, quando falha, cria seus próprios monstros.



O corpo santo e os novos alfinetes

O corpo de Maria Santa não é só monstruoso, é santificado, mas isso está longe de ser uma vantagem, pois o corpo santo tampouco lhe pertence. Também nessa condição ela será controlada, vigiada e manipulada, inclusive literalmente. Durante a semana da Páscoa, Maria entra numa espécie de transe místico. Nesse momento o sobrado é assaltado por romeiros em busca do suposto milagre que ela realizará. Há muito se aguardava tal acontecimento. Tia Emiliana foi a principal responsável pela expectativa. O corpo de Maria é protegido apenas por duas imagens de santos e pela parenta oportunista, administradora sobretudo das oferendas deixadas, como dissemos anteriormente. Vejamos a descrição das visitas:

[...] depois do estalido seco das portas do aposento de Maria Santa, que se escancaravam, toda casa se animou, e o rumor pesado dos passos dos visitantes que agora entravam no quarto, as suas exclamações abafadas, os prantos que rompiam, irresistíveis, em altos soluços, ao verem que Maria Santa, muito pálida, de lábios cerrados, e a boca levemente azulada, não dava o menor sinal de dor, quando espetavam alfinetes em seus braços nus, colocados ao longo de seu corpo imóvel e estendido. E as orações, as súplicas de melhor vida, os pedidos de cura, feitos entre gemidos e suspiros, formavam uma estranha música [...]. (PENNA, 1958, p. 134)

Aparentemente é a ausência de qualquer manifestação de dor por parte de Maria o principal indício de que ali se realiza um milagre. É essa ausência que cria um verdadeiro fascínio em torno de sua imagem. Por isso é preciso continuar a espetá-la com alfinetes, porque essa é a maior prova do que estaria se processando naquele corpo. Algumas páginas adiante o martírio (senão para ela que está inconsciente, ao menos para nós que lemos) prossegue:

Os visitantes, que nos rodeavam, indiferentes às nossas preocupações, rezavam uns, ajoelhados, e de olhos fixos no rosto de Maria, enquanto outros, dela se aproximando, espetavam novos alfinetes em seus braços, furtivamente, com fria curiosidade, com o pretexto de se tornarem eles, depois, preciosas relíquias, que serviriam de socorro e alívio para muitos males. (PENNA, 1958, p. 139)



Os alfinetes são espetados por dois motivos: porque tal gesto reitera a ausência de manifestação de dor, como vimos, e para se tornarem relíquias. Ambos confluem para a comprovação do milagre. Assim sendo, os alfinetes estenderiam as qualidades milagrosas de Maria Santa aos ausentes daquele ritual e/ou para outros momentos e lugares.

Esses os usos práticos e imediatos dos alfinetes espetados. Mas, para nós, esses pequenos objetos dizem mais, pois assinalam uma continuidade com a caixa mencionada anteriormente. Maria Santa é espetada como foram espetados os pequenos animais na caixa da Marquesa de Pantanal. E a exposição e acesso do seu corpo aos peregrinos não se limita a questões espirituais, afinal, como temos insistido, tia Emiliana agencia as visitas para satisfação de seus próprios interesses. Esse agenciamento toma tons de roubo, o que se esclarece quando é registrado, próximo ao final da narrativa, a partida da senhora levando as oferendas feitas pelos romeiros e também por uma cena em particular, quando um dos visitantes se comporta “como se” houvesse roubado Maria, fato que não pode ser analisado como mera comparação. Parece-nos que a comparação está a serviço de mais uma tentativa de naturalização do aviltamento do corpo da mulher, vejamos:

[...] o último visitante, depois de olhar-nos de soslaio, e tendo espetado, furtivamente, um alfinete no braço de minha amiga, se retirou como um ladrão, esbarrando nos móveis e não sabia onde esconder as mãos. (PENNA, 1958, p. 141)

A tentativa do romeiro de não mostrar as mãos, instrumentos do roubo e provável esconderijo do alfinete indica a consciência da sua vilania e o rebaixamento imposto a Maria. Agamben afirma algo bastante interessante para entendermos melhor a condição à qual ela fora reduzida:

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra *vida*. Serviam-se de dois termos, semântica e morfológicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo. (AGAMBEN, 2010, p. 9, grifo do autor)



Essa forma de viver própria de um indivíduo ou de um grupo é a vida do cidadão grego, um grupo, como sabemos, bastante restrito que excluía, entre outros, escravos e mulheres. Se transpusermos essa divisão para *Fronteira*, observamos que Maria Santa deixou de ter uma vida *bíos* (ao menos no nível das aparências) e passou a ter uma vida *zoé*. Ao ter a perda da sua virgindade tornada pública pelo assassinato do seu noivo, ela perdeu o valor de filha de uma família tradicional e foi tornada uma mulher qualquer. A realização sexual antes do casamento retirou de Maria o frágil elo que a mantinha do lado *bíos* da vida e a atirou ao seu lado “natural”: *zoé*. É a mudança de condição, mais do que os milagres supostamente realizados, que autoriza os romeiros a espetarem seus braços. Se lembrarmos mais uma vez da caixa da Marquesa, Maria é espetada como um animal. Por outro lado, se pensarmos no lugar que ela (des)ocupa na vigilante estrutura patriarcal (sempre de tocaia a zelar pelos seus interesses), Maria Santa é espetada como uma mulher.

Do culto ao estupro

Após agenciar Maria como santa, tia Emiliana irá agenciá-la como objeto sexual, ainda que de forma sutil e indireta. Dessa vez a senhora entregará ao narrador a guarda do seu corpo – lembrando que a moça continua em transe, portanto inconsciente. Ordena a tia ao narrador:

– Você velará Maria esta noite – disse-me, com suave autoridade, e fez cair, uma após outra, grandes contas de seu rosário – porque me sinto extraordinariamente cansada. / Estou exausta e com a cabeça perdida, pois há tantas noites não durmo, não descanso um só momento. Assim, você ficará só aqui, durante toda a noite, com o corpo da nossa Santa. / Parou mais alguns instantes, como se procurasse mais alguma coisa que me devesse dizer, e que, repentinamente, lhe tivesse fugido da memória. / Finalmente, prosseguiu com a sua voz sussurrante, doce e quente: – Ninguém virá perturbar o sossego sagrado deste quarto, nem você permitirá que o façam. (PENNA, 1958, p. 140)

Após ter colhido os frutos proporcionados pela sobrinha, tia Emiliana afrouxa sua guarda. Imediatamente o narrador reflete:

Desde que ouvi essas palavras, e *senti nelas uma secreta intenção*, não tive mais ânimo de sair de perto



de Maria Santa, e ali fiquei até o último visitante, depois de olhar-nos de soslaio, e tendo espetado, furtivamente, um alfinete no braço de minha amiga, se retirou como um ladrão, esbarrando nos móveis e não sabia onde esconder as mãos. (PENNA, 1958, p. 141, grifo nosso)

Se em momento anterior aproximamos esse episódio ao roubo praticado por tia Emiliana, agora ampliamos a citação para destacar novo vínculo: desta vez com o narrador. Esse olhar de soslaio trocado entre quem conta a história e o romeiro é mais uma pista que antecipa a última violência praticada contra Maria Santa, o estupro. É um olhar cúmplice trocado entre dois homens que, resguardadas as devidas proporções, abusam de uma mulher que não pode defender o próprio corpo.

Sozinho com a moça, após observá-la por longo tempo em seu transe, o narrador termina por despir a túnica que a cobria.

Diante do corpo sem consciência de Maria Santa, fiquei imóvel durante minutos eternos, antes de estender as mãos e tocar com elas a prova real do que se passava em mim, e pude, afinal percorrer, agora já sem medo, os seus seios fortes, extraordinariamente fortes na linha alongada do perfil do seu corpo estendido, todo iluminado por uma luz unida, mágica e mole, que fazia transparecer, como um trabalho de marfim antigo, a caveira mal oculta pela carne lívida e translúcida. (PENNA, 1958, p. 145)

Assim inicia o estupro e quase um ato de necrofilia, pois Maria está prostrada como um cadáver. O estado em que ela se encontra e a túnica que a envolvia nos permitem tal afirmativa. E o narrador prossegue na sua narração sinistra:

Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagorosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade. / Era uma caridade incomensurável que ele praticava, inconsciente, mas, por isso mesmo, mais valiosa e quase divina pela sua inocência puríssima, sobre-humana. (PENNA, 1958, p. 146)

Como é comum há vários violadores, o narrador não se reconhece como um criminoso (apenas lembra essa possibilidade para refutá-la). A culpa e a sensação de pecado que pareciam dominá-lo quando a iniciativa do sexo



partia de Maria, desaparecem. E mesmo reconhecendo a possibilidade de uma recusa por parte da vítima, como muitos estupradores, ele prefere acreditar que o corpo inerte não só lhe está disponível, mas que se oferece, oferece-se a ele. Portanto, o narrador estaria autorizado a desfrutá-lo – autorizado por um equívoco, é evidente. Ou silenciosamente autorizado. Afinal, o corpo de Maria, desvalorizado pela perda da virgindade, está, por princípio – princípio patriarcal, claro – acessível para ele e para outros, menos a ela própria.

O narrador-personagem que repudiara Maria Santa quando ela lhe manifestara seus desejos, denominando-a inclusive de monstro, faz sexo *nela* – e não *com* ela, é preciso que se destaque. O corpo de Maria não tem nenhuma reação diante da investida do narrador, ele mesmo reconhece sua (dela) inconsciência nas duas citações apresentadas acima. Todavia, essa inconsciência não o impede de satisfazer seus desejos – agora dele e somente dele. Essa cena, do estupro, mostra de forma irrefutável o lugar restrito reservado à mulher no patriarcado. O que ela quer não importa, não é considerado, aliás, é considerado como monstruoso, crime, pecado e sujeira. Maria teria investido sobre o narrador que caminhava totalmente consciente pelo jardim do sobrado. Investida que ele acolhera, apesar da repulsa e da culpa. O mesmo arrependimento que o levou a lavar as mãos como se fosse um criminoso. Mas não parece a ele estar cometendo nenhum “crime moral” nem de outra natureza quando penetra um corpo imóvel e inconsciente.

Conclusão

Alfinetes, se pensados de forma tradicional, especialmente quando estamos diante de uma narrativa que se desenvolve no século XIX, remetem à costura e, por extensão, ao feminino, mas, como vimos, os de *Fronteira* têm outra finalidade. Os alfinetes da caixa com tampo de vidro são metáforas da violência que subjaz o sistema patriarcal e que se evidencia quando os romeiros espetam esses mesmos objetos em Maria Santa. Tal situação por sua vez também pode ser vista como metafórica, já que antecipa uma nova e radical violência: o estupro. Os romeiros espetam alfinetes sem qualquer preocupação com o mal que causam a Maria. Ela foi disponibilizada pela tia em particular e pelo patriarcalismo para ser o que desejarem que seja: objeto de veneração e culto (santidade) e objeto sexual, seja no estupro simbólico feito pelos peregrinos, seja no real feito pelo narrador.



A violência contra a mulher é naturalizada, por isso ela é pode ser aniquilada. Os pequenos animais espetados por alfinetes na caixa da Marquesa metaforizam o estupro simbólico e real sofrido e nos mostram que mais do que comparada a um deles, Maria é estuprada porque é uma mulher. Em outras palavras, nesse contexto da narrativa jamais estaria um homem.

Referências

AGAMBEN, G. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COSTA LIMA, L. **A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, S. O 'estranho'. In: **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XVII. p. 275-314.

LUDMER, J. **O corpo do delito: um manual**. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: 2002.

NAZÁRIO, L. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

PENNA, C. F. In: **Romances completos**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.



A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES EM *OLHOS D'ÁGUA*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO¹

VIOLENCE AGAINST WOMEN IN *OLHOS D'ÁGUA*, BY CONCEIÇÃO EVARISTO

Rosana Cássia dos Santos²

RESUMO: Neste texto, pretende-se abordar a violência contra as mulheres no conto “Olhos d’água”, o qual dá título ao livro de Conceição Evaristo, em uma perspectiva da crítica literária feminista, considerando os muitos feminismos, em especial o feminismo negro. O objetivo é o de tentar perceber a maneira como a escritora trabalha literariamente o tema da violência para além da dimensão física, focando na violência intrínseca que permeia a existência das mulheres, mostrada no conto de maneira muito cuidadosa pela autora, através de uma ancestralidade de resistência.

Palavras-chave: Literatura. Crítica literária feminista. Conceição Evaristo

ABSTRACT: In this text, we intend to address violence against women in the tale “Olhos d’água”, which gives the title to Conceição Evaristo’s book, from a perspective of feminist literary criticism, considering the many feminisms, especially black feminism. The goal is to try to understand the way the writer works literary the theme of violence beyond the physical dimension, focusing on the intrinsic violence that permeates the existence of women, shown in the story very carefully by the author, through an ancestry of resistance.

Keywords: Literature. Feminist literary criticism. Conceição Evaristo

Em *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo, a violência contra as mulheres é retratada em seus contos de diferentes formas, assumindo um tom incisivo assim como convidando para uma reflexão mais profunda sobre essa violência. Neste texto, pretendo apresentar essa perspectiva em uma abordagem a partir dos estudos feministas e de gênero, da participação de escritoras na literatura, os principais desafios do feminismo e da crítica literária que se dispõe a um outro olhar para além do conservadorismo canônico, até chegar em “Olhos d’água”, analisando de que forma o tema da violência aparece no conto que dá título ao livro. No livro em questão essa

¹ Artigo recebido em 16 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 20 de novembro de 2019.

² Doutora pela UFSC; Professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária na UFSC; Pesquisadora PQ2-CNPq; Membro do GT da ANPOLL A mulher na Literatura; E-mail:rosanack@yahoo.com.br.



temática é tratada em suas diferentes nuances, considerando as questões raciais e sociais no contexto literário, o qual reverbera questões político-sociais de nosso país. Neste momento, tentarei abordar a violência de um ponto de vista centrado na composição das personagens, em especial da personagem-narradora. A violência física, direta, que muitas vezes termina em um feminicídio é, sem dúvida, de grande relevância enquanto denúncia de uma opressão feminina, porém, pretendo pensar a violência tão poderosa que se torna sutil e naturalizada, presente no dia a dia das mulheres, em especial das mulheres negras, e tão poderosamente apresentada por Conceição Evaristo em sua literatura. Essa violência intrínseca, que permeia a existência dessas mulheres, mostrada no conto de maneira muito cuidadosa pela autora, através de uma ancestralidade de resistência. A literatura que questiona, toca e atravessa leitores/as, que faz pensar em nossos próprios papéis sociais e na potencialidade de uma literatura composta por diferentes vozes, plural, diversificada, representativa.

Início este texto justamente pensando nessa literatura, a qual pode ser percebida a partir de determinados paradigmas, canônicos e excludentes. Compreender a literatura por um ponto de vista plural é reconhecer que há espaço de atuação e protagonismo para diferentes escritoras e escritores, para além das diferenças de classe, gênero e raça/etnia. No caso da escritora negra, além da questão do gênero, há ainda que se considerar a questão racial. Pensar em uma literatura feita por escritoras negras requer pensar também em seu contexto de produção, ou seja, em uma sociedade ainda tão preconceituosa, considerando um contexto mais amplo, mas em particular quando se refere ao Brasil. Se essa contextualização histórico-político-social-cultural foi sempre bastante cerceadora em relação às mulheres, é preciso reconhecer que as dificuldades para as mulheres negras sempre foram maiores. O ponto de vista interseccional permite compreender melhor esses eixos identitários, destacando pontos como raça, gênero, classe social, e como as desigualdades se potencializam na medida em que esses eixos se sobrepõem. A literatura sempre esteve presente na vida das mulheres, em especial a literatura oral e a literatura de testemunho, mas o espaço literário legitimado, aquele que prioriza a história da literatura contada por perfis muito similares de historiadores literários, permanece ainda de difícil acesso para escritoras. O silêncio dessa historiografia acaba sendo bastante revelador da invisibilidade de sua participação, uma vez que as mulheres



escreveram, mas o registro de sua participação se apresenta lacunar, falho, insuficiente, e pior, naturalizado, como se essa ausência fosse resultado da falta de mérito da literatura produzida pelas escritoras. Tal espaço permanece cerceado ainda atualmente, com pequenos avanços e muitos questionamentos. A presença de Conceição Evaristo nesse espaço é de grande relevância, pois provocou uma fissura que obriga ao reconhecimento de suas obras e de seu valor literário. Porém, o espaço legitimado da literatura ainda é ocupado majoritariamente pela autoria masculina, poucas são as escritoras a ocuparem esse espaço e ainda em número menor as escritoras negras. O passado literário brasileiro é também uma triste amostra dos mecanismos de exclusão da literatura que não se enquadra no padrão canônico, uma vez que a história literária para essa autoria que subverte o referido padrão é feita como um rascunho, história provisória, apagada ao longo do tempo, como tem destacado Constância Lima Duarte, espécie de memoricídio, que exige constante trabalho de resgate literário.

O movimento feminista trouxe essa expectativa de ampliar o olhar social, perceber a falta de equidade e a necessidade de uma sociedade estruturada em outras bases. A ignorância e o preconceito relativos ao feminismo permaneceram/permanecem ao longo dos anos e gastamos um tempo precioso tratando de posições antagônicas movidas por conservadorismo e posicionamentos retrógrados, os quais, nos dias de hoje têm dado o tom do debate. É importante sempre destacar que, ainda que a palavra feminismo seja utilizada no singular, ela traz em si uma diversidade e pluralidade relevantes e imprescindíveis. Um dos primeiros registros de reivindicação para um olhar mais amplo em relação às mulheres veio de Sojourner Truth (1797-1883), abolicionista afro-americana, e que se tornou reconhecida após seu discurso “Ain’t I a woman?”, proferido em 1851, na Convenção de Direitos das Mulheres em Akron, Ohio, no qual apresenta vários argumentos mostrando que quando havia referência à “mulher”, partia-se de uma determinada figura de mulher, aquela que recebia a oferta de ajuda para subir em carruagens, saltar poças de lama e um lugar para sentar cedido por algum cavalheiro. Ela era uma mulher negra, escravizada para trabalhar no plantio e na colheita, passando pelas dores dos castigos corporais e de ver seus filhos serem vendidos. Durante seu discurso, ela pontua: “E não sou eu uma mulher?”. Brah e Phoenix destacam:



Desde Sojourner Truth, muitas feministas defenderam consistentemente a importância de se examinar a 'interseccionalidade'. Uma característica-chave da análise feminista da 'interseccionalidade' é a preocupação com o 'descentramento' do 'sujeito normativo' do feminismo. Tais descentramentos atingiram novos patamares quando alimentados por energias políticas geradas pelos movimentos sociais da segunda metade do último século – movimentos anticoloniais pela independência, os movimentos pelos direitos civis e o Black Power, o movimento pela paz, protestos estudantis e o movimento dos trabalhadores, o movimento das mulheres ou o movimento de gays e lésbicas. (BRAH; PHOENIX, 2017, p. 666-667).

O movimento feminista é dinâmico, vem ao longo do tempo se empenhando por diferentes pautas, como o direito à educação, ao voto, entre outros. No entanto, há demandas específicas que requerem uma posição em conjunto, como as que se referem às mulheres lésbicas ou às mulheres negras, mulheres que possuam traços identitários que as tornam mais frágeis na sociedade, aquelas que sofrem ainda maior discriminação, vítimas em maior número de violências em suas diferentes formas de manifestação. Como apontado por Sueli Carneiro, ao citar a expressão “matriarcado da miséria”, cunhada pelo poeta Arnaldo Xavier, mostrando

[...] como as mulheres negras brasileiras tiveram sua experiência histórica marcada pela exclusão, pela discriminação e pela rejeição social, e revelar, a despeito dessas condições, o seu papel de resistência e liderança em suas comunidades miseráveis em todo o país. (CARNEIRO, 2011, p. 130)

É fundamental para as políticas feministas, definidas e a serem implementadas, possuir uma compreensão da extensão que a categoria “mulheres” possa alcançar. Conforme aponta Angela Davis:

Na verdade, no fim do século XX houve inúmeros debates sobre como definir a categoria “mulher”. Houve diversas lutas a respeito de quem estava incluída e quem estava excluída dessa categoria. E essas lutas, creio, são centrais para compreender por que houve certa resistência por parte das mulheres de minorias étnicas e também por parte das mulheres brancas pobres e da classe trabalhadora para se identificar com o movimento feminista emergente.



Muitas de nós consideramos que o movimento daquela época era excessivamente branco e, em especial, excessivamente burguês, de classe média. (DAVIS, 2018, p. 92).

A autocrítica do movimento feminista é profundamente necessária, no sentido de se avançar e aprimorar o papel referencial do feminismo, como observa Judith Butler: “Parece necessário repensar radicalmente as construções ontológicas de identidade na prática política feminista, de modo a formular uma política representacional capaz de renovar o feminismo em outros termos”. (BUTLER, 2015, p. 24). O que poderia ser considerado um “problema” – “definir” o sujeito do feminismo – deve ser considerado como um incentivo para a superação das limitações do movimento, e ainda como uma potencialidade, pela dinâmica de sua própria constituição e propósitos. Assim, é importante destacar que as reflexões referentes às mulheres em suas identidades devem ser consideradas pelo feminismo em seus diversos campos de atuação, inclusive no campo literário, foco maior neste texto.

Em relação à crítica literária feminista, há uma espécie de paradoxo que sempre aparece em forma de questionamento, qual seja, o de propor uma literatura que integre as muitas autorias e, ao mesmo tempo, publicar antologias que marquem um espaço autoral e apresentar autoria e críticas literárias específicas. Um exemplo nesse sentido é a obra referencial organizada por Eduardo de Assis Duarte *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, que destaca a autoria negra, com a inclusão de diversas escritoras, dentre as quais colaborei com capítulos, como os de Francisca Souza Silva (1943) e Laura Santos (1919-1981)³. Assim como falamos em feminismo negro, feminismo lésbico, também tratamos de escritoras negras, escritoras lésbicas, sendo tal postura essencial. Não se trata necessariamente de um paradoxo, mas de compreender essa atitude como parte integrante de um processo longo e complexo, o que se refere à ocupação do espaço legitimado da literatura. Há uma espécie de mecanismo social que dificulta bastante o avanço de ideias que alterem uma visão historicamente conservadora, assim como de políticas públicas que garantam

³ Importante ressaltar outros exemplos, como a antologia *Escritoras brasileiras do século XIX*, em três volumes, organizada por Zahidé Lupinacci Muzart, e *Incontadas*, antologia de contos de literatura lésbica, organizada por Diedra Roiz e Manuela Neves.



a manutenção e ampliação de conquistas, que avancem para novos patamares em nossa sociedade. Destacar o “outro” e os espaços de diferença são formas de incentivar o pensamento crítico-dialógico. Sem determinadas publicações, como as antologias, anteriormente referidas, dificilmente as obras de determinadas escritoras seriam lidas. Ainda que cheguem a ser lidas, é relevante possuímos um subsídio teórico-crítico que oportunize perceber essa obra, fruto do “outro”, como uma expressão literária que apresenta perspectivas também outras, na seleção de temas, composição de personagens, estrutura narrativa ou composições poéticas com ritmos próprios. Esse caráter contra-hegemônico de leitura, tanto de autoria quanto de obras, impulsiona um olhar literário que expresse os avanços necessários de nosso tempo. Quantos anos ainda estudaremos os mesmos escritores, da mesma forma? Quanto tempo ainda as autorias divergentes desse perfil que consigam se destacar em um determinado período se tornarão *corpus* de pesquisa na área de “resgate” algum tempo depois? Sem uma mudança estrutural profunda, manteremos ânimos e distorções que elevam e depois ignoram uma obra, como ocorreu com de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), por exemplo. São posturas que caminham paralelas, a de desvalorização social e a conseqüente desvalorização literária. E isso requer uma resistência, igualmente social e literária, no sentido de estimular um olhar inclusivo e de cidadania, assegurando condições básicas de saúde, educação e emprego, garantindo as condições necessárias para promover essa literatura feita a partir de diferentes experiências de vida. No XVIII Seminário Mulher & Literatura, realizado em Aracaju, em 2019, Conceição Evaristo apresentou seu conceito de escrevivência, evidenciando que ele possui um fundamento histórico, de gênero e étnico, cujo ponto nodal seria a dimensão plural que a faz dizer “nossa” escrevivência, expressando uma experiência comum, desde as mulheres africanas até suas descendentes escravizadas no Brasil.

Uma das principais posturas necessárias para promover uma sociedade em diferentes bases é o reconhecimento crítico da importância do lugar de fala, como ressalta Djamilia Ribeiro: “Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes conseqüente da hierarquia social”. (RIBEIRO, 2017, p. 64). Tal aspecto foi anteriormente apresentado neste texto, o de que as escritoras negras terão espaço de reconhecimento na literatura conforme seu espaço de atuação na sociedade



seja valorizado e reconhecido, no sentido de superação de uma realidade ainda tão presente de manifestação de violências em suas diferentes formas, conforme registrado pela autora: “[...] o alto índice de feminicídio de mulheres negras, a constatação de que as mulheres negras ainda são maioria no trabalho doméstico e terceirizado e tantos outros exemplos”. (RIBEIRO, 2017, p. 65). Refletir sobre esse lugar de fala requer uma abordagem ampla, que considere diferentes pessoas em suas transversalidades. O tema é bastante complexo e torna-se importante destacar de que lugar estou falando. Ocupo o espaço de uma pesquisadora que trata de teoria e crítica literária feminista há quase duas décadas. As escritoras negras têm sua própria voz e aqui neste texto estou justamente valorizando essa voz e reconhecendo, a partir deste espaço que ocupo, que é preciso que essa literatura reverbere ainda mais. Esse diálogo é essencial para os avanços sociais (e literários) necessários. A autora prossegue:

Pensar lugares de fala para essas pensadoras seria desestabilizar e criar fissuras e tensionamentos a fim de fazer emergir não somente contra discursos, posto que ser contra, ainda é ser contra alguma coisa. [...] esses discursos trazidos por essas autoras são contra hegemônicos no sentido de que visam desestabilizar a norma, mas igualmente são discursos potentes e construídos a partir de outros referenciais e geografias; visam pensar outras possibilidades de existências para além das impostas pelo regime discursivo dominante. (RIBEIRO, 2017, p. 90).

A contribuição feminista destaca o compromisso estético e ético, o outro não precisa ser necessariamente associado ao perigo por ameaçar o já instituído, mas poderá ser visto justamente como possibilidade de uma nova perspectiva, na adoção de uma postura de aceitação e respeito às diferenças. A contribuição feminista é essa que possibilita uma coleção como, por exemplo, a “Feminismos Plurais”, do Grupo Editorial Letramento, que lançou, dentre outros, *O que é o lugar de fala?*, de Djamila Ribeiro, *O que é interseccionalidade?*, de Carla Akotirene e *O que é empoderamento?*, de Joice Berth. Patricia Hill Collins salienta essa questão pelo viés do empoderamento, ao apontar que pessoas conscientes das desigualdades sociais e empenhadas para que ocorram mudanças colaboram para a promoção do empoderamento coletivo das mulheres negras, e aponta que essa mudança se dá em diferentes planos, não se limitando à perspectiva coletiva:



Mas a mudança também pode ocorrer no espaço privado e pessoal da consciência de uma mulher individual. Igualmente basilar, esse tipo de mudança é também pessoalmente empoderador. Qualquer mulher negra individual que é forçada a permanecer “imóvel do lado de dentro” pode desenvolver o “lado de dentro” de uma consciência modificada como esfera de liberdade. É essencial se tornar pessoalmente empoderado por meio do autoconhecimento, mesmo em condições que limitam severamente a habilidade de agir. (COLLINS, 2019, p. 300.)

É pertinente considerar a forma como a personagem-narradora do conto “Olhos d’água” aproxima essas diferentes formas de empoderamento, em seu questionamento persistente em se lembrar da cor dos olhos de sua mãe, uma metáfora na busca da compreensão de si, da valorização de sua ancestralidade e ainda a busca pela compreensão de seu papel na sociedade atual. Assim como ela foi inspirada pela força de suas antepassadas, sua própria atuação pode vir a empoderar e inspirar outras mulheres como ela.

Dentre as abordagens propostas neste texto, corroboradas por ideias e conceitos que transitam entre o social e o literário, gostaria de evidenciar as palavras de Audre Lord, que de certa maneira sintetizam os pensamentos aqui apresentados:

Racismo, a crença na superioridade inata de uma raça sobre todas as outras e, assim, o direito à predominância. Sexismo, a crença na superioridade inata de um sexo sobre o outro e, assim, o direito à predominância. Discriminação etária. Heterossexismo. Elitismo. Classismo.

É tarefa da vida inteira para cada um de nós retirar essas distorções de nossa vida ao mesmo tempo que reconhecemos, reivindicamos e definimos essas diferenças com base nas quais elas são impostas. Pois todos nós fomos criados em uma sociedade na qual essas distorções faziam parte de nossa vida. (LORD, 2019, p. 240).

A autora continua: “[...] precisamos desenraizar padrões internalizados de opressão que existem dentro de nós mesmas se quisermos ir além dos aspectos mais superficiais da mudança social”. (2019, p. 247). Esse movimento subjetivo e coletivo deve ser também a postura de mulheres



marcadas por diferentes traços identitários no viés interseccional ou que tragam experiências de vida diversas.

O referido conceito de escrevivência permite compreender a experiência de vida em uma perspectiva literária, a qual resiste a uma categorização, por apresentar um trabalho narrativo diferenciado, instaurando uma fissura no contexto das letras. Uma literatura que buscou libertação formal e temática, espécie de desafio ao cânone, elevando-se em relação aos paradigmas. Uma literatura que nos permita apreciar e valorizar um conto como “Olhos d’água”, de Conceição Evaristo, o qual será visto a seguir.

Olhos d’água (2014), de Conceição Evaristo

Conceição Evaristo nasceu em 1946, em Belo Horizonte. Sua trajetória na literatura tem sido bastante destacada, seja por ser mulher, negra e de origem humilde, seja pela qualidade de sua produção literária, a qual vem se consolidando ao longo do tempo. Segundo informações na obra já referenciada *Literatura e Afrodescendência no Brasil*, em 1973 passou a residir no Rio de Janeiro, onde cursou Letras e fez mestrado e doutorado na área de Literatura. A escritora trabalhou também como professora e como funcionária na Secretaria Municipal de Cultura. Sua estreia na literatura se deu em 1990, com a publicação de poemas na série *Cadernos Negros*. Desde então, vem publicando várias obras e integrando antologias, nacionais e internacionais. Sua literatura se destaca pela relevância atribuída às mulheres negras, pela temática contundente da condição de exclusão social, em um contexto permeado pela violência. Contudo, a autora trabalha também com os sentimentos envolvidos nessa situação, na expressão mais terna, contrariando os estereótipos de um enfoque baseado na violência por si mesma. Seus textos rompem com essa expectativa e propõem uma reflexão mais densa, tratando de temas graves, porém convocando o/a leitor/a a repensar suas próprias posturas e colocar-se como parte integrante dessa conjuntura.

Nos contos que integram a obra *Olhos d’água*, as personagens representam diferentes identidades, com ênfase para categorias como as de sexo/gênero, de raça e a de classe social. O conceito de escrevivência da autora, a literatura a partir das experiências de vida, aparece representado nas narrativas que mostram um cotidiano de desejos e esperanças, assim



como uma realidade de sofrimento, violência e privações. Como anteriormente referido, neste texto destacaremos o conto “Olhos d’água”, que dá título ao livro.

“Olhos d’água”

Muitas seriam as possibilidades de leitura deste conto, ainda que o tema da violência seja o foco. Busquei um fio que pudesse conduzir a leitura e esse fio foi o de ler o texto através do questionamento da personagem-narradora, reiteradamente registrado, por vezes com pequenas variações: “De que cor eram os olhos de minha mãe?”⁴. Esse questionamento (em interrogativas diretas ou indiretas) aparece 16 vezes no conto, e serão apresentados a seguir:

Excertos⁵

Na primeira frase do conto, temos: *“Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe?”* (p. 15). A personagem já se encontra em outro tempo, em outro lugar, e surge a pergunta que remete ao seu passado, pergunta essa, repetida na mesma página: *“De que cor eram os olhos de minha mãe?”* (p. 15). E reitera, com algumas nuances, ainda na primeira página do texto: *“Entre um afazer e outro, eu me pegava pensando de que cor seriam os olhos de minha mãe.”* (p. 15). Até concluir, em tom acusativo a si mesma: *“Então eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe?”* (p. 15)

A personagem relembra de si mesma, da infância e juventude muito rápidas, a presença da mãe, o reconhecimento de seus gestos:

Decifrava o seu silêncio nas horas de dificuldades, como também sabia reconhecer, em seus gestos, prenúncios de possíveis alegrias. Naquele momento, entretanto, me descobria cheia de culpa, por não me recordar *de que cor seriam seus olhos.*” (p. 16)

A narrativa prossegue, com o registro de muitos momentos de carinho, as brincadeiras que distraíam as filhas, nos momentos em que a mãe

⁴ As repetições da referida indagação e suas nuances serão destacadas em itálico.

⁵ Todos os excertos pertencem à mesma referência bibliográfica: EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016, com o registro dos números de páginas entre parênteses.



não estava trabalhando, permeados de risos, mas que mostravam uma mãe dedicada, tentando tornar a vida das filhas mais leve do que a sua própria vinha sendo, embora a narradora afirme: “Às vezes, as histórias da infância de minha mãe confundiam-se com as de minha própria infância.” (p.16). É essa a forma de violência que está sendo abordada nesta leitura, uma violência que permite poucos avanços, que faz com que mãe e filha possuam uma infância parecida, passando por dificuldades e adversidades. Romper com essas circunstâncias exige muito, e não deveria ser assim. Mesmo quando há conquistas, elas custam a se consolidar, o que o atual momento de retrocesso bem o demonstra. E, mais uma vez, ela se questiona: “*Mas de que cor eram os olhos dela?*” (p. 16).

Vinham-lhe à mente as tentativas da mãe em distrair as filhas, atenuando a realidade tão difícil quando não havia alimento a ser oferecido a elas, a panela estava vazia: “Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento.” (p. 16). Essa distração se dava através do afeto: “E era justamente nesses dias de parco ou nenhum alimento que ela mais brincava com as filhas.” (p. 16-17).

E novamente a pergunta: “*Mas de que cor eram os olhos de minha mãe? Eu sabia, desde aquela época, que a mãe inventava esse e outros jogos para distrair a nossa fome. E a nossa fome se distraía.*” (p. 17). A narradora descreve ainda outra forma da mãe de distrair as filhas:

Às vezes, no final da tarde, antes que a noite tomasse conta do tempo, ela se sentava na soleira da porta e, juntas, ficávamos contemplando as artes das nuvens no céu. Um viravam carneirinhos; outras, cachorrinhos; algumas, gigantes adormecidos, e havia aquelas que eram só nuvens, algodão doce. A mãe, então, espichava o braço, que ia até o céu, colhia aquela nuvem, repartia em pedacinhos e enfiava rápido na boca de cada uma de nós. Tudo tinha de ser muito rápido, antes que a nuvem derretesse e com ela os nossos sonhos se esvaecessem também. *Mas de que cor eram os olhos de minha mãe?* (p. 17).

E em outro trecho:

Lembro-me ainda do temor de minha mãe nos dias de fortes chuvas. Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço. E com os olhos alagados de prantos balbuciava rezas a Santa Bárbara, temendo que nosso frágil barraco desabasse sobre nós. [...]



Nesses momentos os olhos de minha mãe se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia! *Então, por que eu não conseguia lembrar a cor dos olhos dela?* (p. 17-18).

E então a necessidade de retomar os fios do passado, das tramas que a impulsionaram para outro lugar, mas que continuavam a se tecer no presente. Era por meio de sua mãe, de mulheres que resistiam como ela, que a personagem traçou sua existência, porém havia esse compromisso com esse tempo pretérito. Por isso seria fundamental nunca se esquecer de que cor eram os olhos de sua mãe:

E naquela noite a pergunta continuava me atormentando. Havia anos que eu estava fora de minha cidade natal. [...] Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela em minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, desde aquela época, eu entoava cantos de louvor a todas nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. [...] *Mas de que cor eram os olhos de minha mãe?* (p. 18)

Depois, a decisão:

E foi então que, tomada pelo desespero por não me lembrar de que cor seriam os olhos de minha mãe, naquele momento resolvi deixar tudo e, no dia seguinte, voltar à cidade em que nasci. Eu precisava buscar o rosto de minha mãe, fixar o meu olhar no dela, *para nunca mais esquecer a cor de seus olhos.* (p. 18). [...] Assim fiz. Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a *oferenda aos Orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos de minha mãe.* (p. 18)

E, finalmente, encontra-se diante de sua mãe:

E quando, após longos dias de viagem para chegar à minha terra, *pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi? [...]* Vi só lágrimas e lágrimas. [...] minha mãe trazia, serenamente em si, *águas correntezas.*" (p. 18)

A cor era a mais sensível que pudesse o/a leitor/a imaginar:



A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de Mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida apenas pela superfície. (p. 18-19).

A pergunta do presente reiterada na narrativa permeada pelas memórias, destaca os olhos de gerações de mulheres negras que guardam o sofrimento por uma violência persistente e de diferentes contornos. E, assim como a narradora relembra suas ancestrais, finaliza o conto pensando nas novas gerações:

Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira [assim como sua mãe distraía suas filhas] em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra. E um dia desses me surpreendi com um gesto de minha menina. [...] Eu escutei quando, sussurrando, minha filha falou: _ Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos? (p. 19).

A tentativa, neste texto, foi a de apresentar esse olhar crítico e permeado pelo afeto que tornam a literatura tão desafiadora e contribuir com uma postura mais inclusiva e plural em uma sociedade como a nossa, ainda permeada por preconceitos. E através de diferentes vozes, reverberando a partir de diferentes lugares de fala, propor um espaço de reflexão, em uma abordagem teórica e crítica que permitisse apreciar a sensibilidade e a contundência de um conto como “Olhos d’água”.

Referências

AKOTIRENE, C. **O que é interseccionalidade?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

BRAH, A. e PHOENIX, A. Não sou eu uma mulher? Revisitando a interseccionalidade. In: BRANDÃO, Izabel (org.) et al. **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

BERTH, J. **O que é empoderamento?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.



COLLINS, P. H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

DAVIS, A. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.

DUARTE, E. de A. (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EVARISTO, C. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

LORDE, A. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.



GÊNERO, VIOLÊNCIA E MORTE NO *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*¹

GENDER, VIOLENCE AND DEATH IN *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*

Sandra Sacramento²

RESUMO: Analisa-se, no *Romance IV ou Da Donzela Assassinada* e no *XI Romance XI ou Do Punhal e da Flor*, constantes do *Romanceiro da Inconfidência* (2012), a identificação de voz do ator social no feminino, que esteve no cenário da derrama e que sofreu a violência paterna ou de parente próximo, em consequência da ambição desmedida pela posse de ouro e pedras preciosas, pois *cada família disputa/privilégio mais antigos;/ e Por ódio, cobiça, inveja/ vai sendo o inferno traçado/* (MEIRELES, p.48-49), nas cercanias de Vila Rica, nas Minas Gerais do século XVIII; procurando estabelecer elos com a sociedade atual brasileira. Desta sorte, problematiza-se a coordenada: ontologia-epistemologia-ética-estética, que elegeu um determinado sujeito de conhecimento, na atribuição do certo/errado, justo/injusto e do belo/feio; com a negação da memória e vida plena à *alteridade*, sem levar em conta o *rosto desejante do outro* em suas demandas, assente ao privado.

Palavras-chave: Gênero. Violência. Cidadania. Femicídio.

ABSTRACT: It is analyzed, in *Romance IV or The Murdered Maiden* and in *Romance XI or The Dagger and Flor*, contained in the *Romanceiro da Inconfidência* (2012), the voice identification of the social actor in the feminine, who was in the scene of the spill and who suffered parental or close relatives violence, as a result of the excessive ambition for possession of gold and precious stones, because of each family disputes/oldest privilege; / and For hatred, greed, envy/hell is being traced / (MEIRELES, p. 48-49), in the surroundings of Vila Rica, in Minas Gerais of the XVIII century; seeking to establish links with the current Brazilian society. In this way, the coordinate is problematized: ontology-epistemology-ethics- aesthetics, which elected a certain subject of knowledge, in the attribution of right/wrong, fair/unfair and the beautiful/ugly; with the denial of memory and full life to the otherness, without taking into account to the desiring face of the other in his demands, based on the private.

Keywords: Gender. Violence. Citizenship. Femicide.

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 20 de novembro de 2019.

² Com Pós-doutorado pela Université Poitiers-France; Professora plena na Universidade Estadual de Santa Cruz – Ilhéus, Bahia; E-mail: sandramsacra@uesc.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5533-7909>



Introdução

Cecilia Meireles entende que a literatura fala do chamado *real*, enquanto constructo social e, para tanto, a fatura estética não se encontra distante das *condições de produção do locus enunciativo*, onde os personagens, vistos aqui como atores sociais, reivindicam sua representação, através do direito à fala, vinculados à tríade: *conhecimento* (epistemologia), *juízo* (ética para todos/as) e *ação* (pragmática), da psicologia social (JODELET, 2012). Esses personagens/atores sociais, como seres de fala, surgem como possibilidade de mudança, por empreenderem representações contrárias ao *sujeito ontológico descontextualizado*, habitante do mundo das *essências transcendentais*, do *a priori*, como via Kant da *Crítica da Razão Pura* (2001). *Nesta ordem de ideias*, conceitos como “realidade”, “conhecimento” e “ser”, vistos no passado na ordem teleológica do Ser-ser-objeto, passam a ser concebidos como processos sustentados em “verdades contextualizadas”, em que o afetivo, o econômico, o gênero, a etnia ou outro ponto de ancoragem identitário acabam intervindo na concepção do ser e do conhecer; na medida em que a relação entre o sujeito cognoscente e as circunstâncias, ocorre de forma sempre fantasmagórica, de uma *presença na ausência* (DERRIDA, 2008).

Então, as enunciações a serem vistas aqui, denunciam a violência e morte impostas a mulheres jovens, - filhas de homens, que enriqueceram, devido à exploração das minas e da mão de obra escrava utilizada – e vêm revestidas dos recursos retóricos, colocados em relação de força frente aos discursos correntes legitimados, em mandonismo e arbítrio de uma classe, em detrimento da valorização da alteridade, nas cercanias da Vila Rica do século XVIII. Desta sorte, refletem o pensamento da mulher escritora e colonizada, que não ousou escrever uma epopeia, mas sim optou pelo romance, popular e da gente pequena. Em uma Conferência proferida na Casa dos Contos em Ouro Preto, em 1955, afirma a escritora:

Muitas vezes me perguntei por que não teria existido um escritor do século XVIII – e houve tantos, em Minas! - que pudesse por escrito essa grandiosa e comovente história. No decorrer das minhas incertezas e dos meus escrúpulos em aproximar-me de tema tão grave, os fantasmas começaram a repetir suas próprias palavras de outrora (2012, p. 22-23).



Por isso, delega voz à *aquelas* em forma de fantasma, que gritam em busca de *atendimento* (2012), cuja ética se dá através da responsabilidade, diante da violência, em atenção ao *rostro desejante do outro* (LÉVINAS, 2016), alusivo a tempo/espaço dialógico do *a posteriori*, gerador de *conhecimento, juízo e ação* (JODELET, 2012), de auto representação engendrada pela psicologia social. Para Lévinas, de *Le temps et l'autre* (2016), o sentido da relação com o outro é originário e fundador de todas as outras relações com o ser. É essencial respeitar a *alteridade do outro*, de modo intersubjetivo, e não mais tentar absorvê-la pela identidade do *mesmo*; pois, em nome da ordem e da manutenção de privilégios, o *transcendente universal ontológico* da filosofia ocidental destituiu as *circunstâncias concretas*, que pudessem levar à dissidência. Também serão utilizadas obras de Judith Butler, que tratam da biopolítica, isto é, quando vê o corpo como arena política, na possibilidade de equalização entre a vivência individual e a moral, instituída na esfera pública, cuja ética, calcada no *priori* do *mesmo*, silenciou a alteridade e toda sorte de violência nela desferida; tal como ocorre nos dois romances eleitos para esta pesquisa. Entre outras, destacam-se: *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2008), *Dar cuenta de sí mismo: violencia, ética y responsabilidad* (2012) e ainda *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* (2014).

Seguindo o raciocínio de que a obra de arte fala do mundo, a partir de um contexto de fala, as enunciações; no caso específico, no *Romance IV ou Da Donzela Assassinada* e no *Romance XI ou Do Punhal e da Flor do Romanceiro da Inconfidência* (2012) de Cecília Meireles, encerram a narrativa em verso, popular, medieval e oral, de cunho épico lírico, - *une épopée des petites gens* – distante dos grandes feitos heroicos da nação, próprios da epopeia clássica, de cunho etno e falocêntrico. Tais enunciações encontram-se revestidas de recursos retóricos e, desta sorte, refletem o pensamento da mulher escritora e *daquela* para quem empresta a voz em busca do *eu atendido*, na linha crítica do pós-feminismo com Judith Butler, e do *rostro desejante do outro* (LÉVINAS, 2016); em sintonia com contexto do *locus enunciativo*, alusivo a tempo/espaço dialógico-pragmático. Para Lévinas, a linguagem, enquanto estrutura formal, pode potencializar uma representação e rasurar o impulso totalizador da ordem do *mesmo*; sendo o sentido da relação com o *outro*, isto é, com a *alteridade* humana, originário e fundador de todas as outras relações com o ser. É essencial respeitar a



alteridade do outro, de modo intersubjetivo, e não mais tentar absorvê-la pela identidade do *mesmo*.

Pobres meninas ricas...

Aderimos, assim, ao literário, como fatura estética datada, em circunstância, como *constructo social*, não distante das *condições de produção do locus enunciativo*; por isso, vinculada à tríade: *conhecimento* (epistemologia), *juízo* (ética para todos/as) e *ação* (pragmática) (JODELET, 2012); em atenção ao regime textual, com suas normas retóricas em figurativização metafórica e simbólica, como também ao contexto de referência, de modo proativo do *sujeito da enunciação no feminino*. Sem as amarras do essencialismo conceitual, a mulher, ao reivindicar seu poder de fala, insinua um possível *empoderamento* de direito, em *apreensão suspeitosa*, acerca do projeto emancipatório da modernidade, que, quase sempre, narrou o outro/a à luz de conveniências, que lhe eram estranhas.

Tal estrutura amparou a tradição ocidental, historicista e teleológica, cuja dinâmica legitimada pela *Aufklärung da* superação, fazia eco ao princípio de base dicotômica e excludente, em terras, que estivessem sob o domínio europeu. Com a negação de qualquer auto representação, na medida em que os habitantes locais não eram considerados humanos (ontologia), seus saberes não passavam pela razão (epistemologia), não detinham valores morais (ética) e suas produções culturais não poderiam ser incluídas no rol do cânone literário ocidental. Nesta coordenada, o chamado *universal*, impôs-se a partir de um *particular* etno-falocêntrico, sem possibilidade de lhe ser aplicado o princípio da *contradição*.

Por outro lado, as falas do *Romanceiro da Inconfidência* (2012), encenam um *locus enunciativo*, atinente ao Brasil, fazendo parte do Reino Unido de Portugal e Algarve; pois, no século XVIII, quando ocorreu a Inconfidência Mineira, ainda não éramos independentes de Portugal e, muito menos, adotávamos a República. Nossas instituições, à mercê das normas portuguesas, seguiam ordens à distância, reverberando a assimetria entre a Corte (=centro) e a Colônia (=periferia). Então, nesta relação de poder, como transitavam mulheres como aquelas que aparecem no Romance IV ou *Da*



Donzela Assassinada e o Romance XI ou *Do Punhal e da Flor*, a seguir reproduzidos³:

Romance IV ou *Da Donzela Assassinada*

“Sacudia o meu lencinho/para estendê-lo a secar. /Foi pelo mês de dezembro, /pelo tempo do Natal. /Tão feliz que me sentia, /vendo as nuvenzinhas no ar, /vendo o sol e vendo as flores/nos arbustos do quintal, /tendo ao longe, na varanda, /um rosto para mirar!

“Ai de mim, que suspeitaram/que lhe estaria a acenar! /Sacudia o meu lencinho/para estendê-lo a secar. /Lencinho lavado em pranto, /grosso de sonho e de sal, /de noites que não dormira, /na minha alcova a pensar, /- porque o meu amor é pobre, /de condição desigual.

“Era no mês de dezembro/pelo tempo do Natal. /Tinha o amor na minha frente, /tinha a morte por detrás:/desceu meu pai pela escada, /feriu-me com seu punhal. / Prostrou-me a seus pés, de bruços, /sem mais força para um ai! /Reclinei minha cabeça em bacia de coral. /Não vi mais as nuvenzinhas/que pasciam pelo ar./Ouvi minha mãe aos gritos e meu pai a soluçar, /entre escravos e vizinhos, /e não soube nada mais. /

“Se voasse o meu lencinho, /grosso de sonho e de sal, /e pousasse na varanda, /e começasse a contar/que morri por culpa do ouro/- que era de ouro esse punhal/que me enterrou pelas costas/a dura mão de meu pai -/sabe Deus se choraria/quem o pudesse escutar, /- se voasse o meu lencinho/e se pudesse falar, /como fala o periquito/e voa o pombo torcaz...

“Reclinei minha cabeça/em bacia de coral. /Já me esqueci do meu nome, /por mais que o queira lembrar! /“Foi pelo mês de dezembro, /pelo tempo do Natal. /Tudo tão longe, tão longe, /que não se pode encontrar. /

Mas eu vagueio sozinha, /pela sombra do quintal, /e penso em meu triste corpo, /que não posso levantar, /e procuro o meu lencinho, /que não sei por onde está, /e relembro uma varanda/que havia neste lugar.../

“Ai, minas de Vila Rica, /santa Virgem do Pilar! /Dizem que eram minas de ouro.../- para mim, de rosaltar,

³ As aspas presentes nas citações fazem parte do poema.



/para mim, donzela morta/pelo orgulho de meu pai.
/(Ai, pobre mão de loucura,/que mataste por amar!)
/Reparai nesta ferida/que me fez o seu punhal:/gume
de ouro, punho de ouro, /ninguém o pode arrancar!
/Há tanto tempo estou morta! /E continuo a penar.”/
(p. 50-52).

Nota-se que a menina, ao narrar as circunstâncias de sua morte, faz menção à cena bastante contundente, pois é alvejada pelas costas e se volta, não para dialogar com o pai, mas sim para lhe cair aos pés, já morta. Pode-se notar que a menina, ao se comunicar com o namorado, está em conexão com a rua, com o espaço exterior, mas esse não lhe era permitido, mas, somente o privado, do doméstico, como era esperado para a mulher, pelo regime patriarcal. Ao narrar os fatos, encena uma proatividade, na emissão de juízo, que não ocorria, de fato, pois é ela quem narra em detalhe a sua morte, atribuindo ao ouro a causa de tal desgraça: */morri por culpa do ouro/*. Ainda que se limite às características materiais ao instrumento utilizado pelo pai: */que era de ouro esse punhal/*, nota-se que o motivo é bem outro, isto é, a arrogância advinda da posse do metal; como se confirma em versos da estrofe seguinte: */pelo orgulho de meu pai. / O verso da mesma estrofe: / (Ai, pobre mão de loucura, /que mataste por amar!) / é bastante emblemático, pois se utiliza de expressão ainda hoje corrente na justificativa da morte da mulher, pelo marido, por amar. No caso em questão, é a morte de uma filha jovem por um pai, possesso, por ser o pretendente de classe social inferior à da moça. Seja lá por que motivo for, os instrumentos legais hoje já especificam crimes como este, tipificado com feminicídio, com a previsão de prisão e condenação de seus autores. Os índices de feminicídios chegaram no Brasil, em 2018, a 68.000 casos.⁴*

As violências praticadas contra as mulheres devido ao seu sexo assumem múltiplas formas. Elas englobam todos os atos que, por meio de ameaça, coação ou força, lhes infligem, na vida privada ou pública, sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos com a finalidade de intimidá-las, puni-las, humilhá-las, atingi-las na sua integridade física e na sua subjetividade (ALEMANY, 2009, p. 271).

⁴<https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2019/03/estudo-revela-68-mil-casos-de-violencia-contra-a-mulher-noticiados-em-2018>



Tais cifras insistem em se manterem devido, talvez, a um leque de fatores. Primeiro a certeza da impunidade, segundo à falta de políticas públicas efetivas, que promovam a igualdade de gênero, na sociedade, em relação a emprego e renda; e terceiro, em grande medida, à falta de sororidade entre mulheres, que sempre foram vistas com seres fúteis em competição. No editorial do jornal *Le Monde*, com título, *Les féminicides, un combat de société*, consta: Desde 2016, os relatórios da ONU enfatizam que é “a forma mais extrema de violência contra as mulheres e a maior manifestação de desigualdade de gênero”⁵.

Em relação ao poema, aqui analisado, notamos que a mãe da jovem morta pelo pai, não se coloca, no sentido de incriminá-lo, pois ambos têm praticamente a mesma reação: */Ouvi minha mãe aos gritos e meu pai a soluçar, /entre escravos e vizinhos/*. A mãe tem uma reação pontual à agressão e, provavelmente, após a cerimônia fúnebre da filha, voltou para os seus afazeres, pois, não contando com o amparo legal, que pudesse punir o pai assassino, não alterou seu curso de vida, refugiando-se na religião, como espaço da resignação.

No Romance XI ou *Do Punhal e da Flor*, a questão que chama atenção, logo de início, é a fraternidade, entre iguais.

Rezando estava a donzela, /rezando diante do altar. /E
como a viam mirada/pelo Ouvidor Bacelar! /Foi pela
Semana Santa/. Muito se esquecem os homens,
/quando se encantam de amor. /Mirava em sonho, a
donzela, /o enamorado Ouvidor. /E em linguagem de
amoroso/arremessou-lhe uma flor. /

Caiu-lhe a rosa no colo. /Girou malícia pelo ar./Vem,
raivoso, Felisberto, seu parente, protestar. /Era na
Semana Santa. /E estavam diante do altar. / Mui
formosa era a donzela, /E mui formosa era a flor. /Mas
sempre vai desventura onde formosura for. /

Vede que punhal rebrilha/na mão do Contratador!
/Sobe pela rua a tropa/que já se mandou chamar. /E
era à saída da igreja, /depois do ofício acabar. /Vede a
mão que há pouco esteve/contrita, diante do altar! /

Num botão resvala o ferro:/e assim se salva o Ouvidor.
/Todo o Tejuco murmura, /- uns por ódio, uns por

⁵ Acesso em 06 de julho de 2019. Tradução nossa.



amor. /Subir um punhal nos ares, /por ter descido uma flor! / (p. 61-62).

No romance acima reproduzido, se repete o apego à posse, tanto pelo ouro, quanto pela mulher, no caso em questão, uma moça jovem solteira, que supostamente, respondeu ao flerte do Ouvidor Bacelar, em agradecimento à flor arremessada por esse.

Logo, um parente, de nome Felisberto, autorizado por narrativas dominantes de que mulher não sabe se defender e precisa sempre de um homem próximo, que assim o faça; e, logo avisa o Contratador do fato, que chega na tentativa de matar o Ouvidor: *Vede que punhal rebrilha/na mão do Contratador!* / Mas, por um golpe de sorte: *Num botão resvala o ferro:/e assim se salva o Ouvidor.*

Essas meninas, constantes dos dois romances, aqui analisados, enfrentavam toda sorte de arbitrariedade, podendo ser comparadas aos escravos, seus contemporâneos, que tudo padeciam e nada obtinham. Os homens de negócio do local enriqueceram e fundaram uma espécie de casta, na qual só transitavam os autorizados pelo sistema, cuja *fraternidade* entre iguais impunha-se em uma rede de concessão e arbítrio, como aparece no *Romance XI* ou *Do Punhal e da Flor*. A *fatria* formada pelo sistema patriarcal impõe-se, enquanto grupo viril, que defende antropologicamente seus *territórios e valores*, com o uso, quase sempre da violência, sendo a covardia, mesmo entre opositores, difícil de ser assumida. Seus membros podem ser antagonísticos economicamente, por isso, conspiram entre si, com perseguições e julgamentos; tal como ocorria no entrono da Vila Rica do século XVIII. Daí seus níveis, sendo universal apenas aceitação das regras vigentes (VALCARCEL, 2012).

Graças ao enriquecimento rápido, o Contratador é imbuído do poder de vida e morte, daquele/a com quem lidava. Esse dispunha da autorização para negociar com ouro e pedras preciosas e encontrou facilidade na mobilidade social, formando com seus pares, uma classe de *nouveau riche*, sem tradição, mas com forte apego ao *status* alcançado. Por outro lado, o Ouvidor, cargo oriundo do regime absolutista despótico esclarecido, já influenciado pela razão iluminista, tinha por função ouvir os problemas enfrentados pela população, mas não possuía bens, se comparados aos dos Contratadores.



Neste sentido, dá-se crédito ao que defende Jacques Derrida de Gramatologia, ao problematizar a questão do *significado transcendental* (DERRIDA, 2008), como visto pela tradição ocidental. Nesta ordem de ideias, identificamos Romance IV ou *Da Donzela Assassinada* e o Romance XI ou *Do Punhal e da Flor* relações de gênero e classe em bases hierárquicas, cujo eixo estruturado determinou a representação do humano (ontologia), da razão (epistemologia), do justo (moral) e do belo (estética). Aliás, no Romance *LIII ou Das Palavras Aéreas*, a poeta problematiza estas questões, quando evidencia que a palavra, em circunstância, pragmático-discursiva, é que se encontra envolvida na atribuição da Verdade. Vejamos o excerto:

Ai, palavras, ai, palavras, /que estranha potência, a vossa! / Todo o sentido da vida/principia à vossa porta;/o mel do amor cristaliza/seu perfume em vossa rosa;/sois o sonho e sois a audácia, / calúnia, fúria, derrota.../

Entende-se, desta sorte, que o *ato de nomear* padece de uma *espécie de incompletude precária*, atado somente por cabos imaginários de sustentação. E, qualquer alteração no conceito de Verdade, insidiosamente, impositiva e autoexplicativa, só poderá advir pelas ações afirmativas, rumo ao estado de direito, da paridade, do *empoderamento*, em relações simétricas, em síntese, pela universalização dos Direitos Humanos. Como afirma Amélia Valcarcel em *Feminismo en el mundo global*:

Somente uma democracia participativa assegura o exercício das liberdades e o gozo dos direitos adquiridos. Por mais imperfeita que ela seja, é sempre melhor que uma ditadura de qualquer tipo, social, religiosa, carismática (VALCARCEL, 2012, p. 324, tradução minha).

Então, o regime democrático requer para o seu aperfeiçoamento, a ausculta constante em variadas instâncias, individual ou em associação. Somente assim, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, com a complementação da Carta das Nações Unidas e da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres (CEDAW/ONU), de 1979, não se tornam vazias, na execução de seus objetivos, no que diz respeito ao aumento da capacidade de cidadania, como forma de pôr em prática os direitos individuais almejados, visando, em síntese, ao bem-



estar. Há de se ressaltar o ano de 1975, como o Ano Internacional das Mulheres, marco emblemático da ONU, no reconhecimento do feminismo e na inclusão dos problemas atinentes às mulheres nas pautas de governos signatários, como o Brasil. E a mulher, oriunda de países não-centrais, que foram colonizados, requer, através da diversidade que experimenta, a possibilidade da instauração de uma espécie de rasura ao modelo posto pela colonização, seja por seu gênero, etnia ou classe social, em constante tradução híbrida em seu modo de vida.

No caso do Brasil de hoje, devem ser levadas em conta leis, como a Lei Maria da Penha de 2006, que cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar, nos termos do § 8 do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher, altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal e dá outras providências (BRASIL, 2006); além da Lei do Femicídio, isto é, a Lei 13.104/2015, que modificou o código penal e qualificou o feminicídio como crime hediondo no Brasil. Tal crime é praticado contra mulheres em razão da condição de ser do sexo feminino (BRASIL, 2015). Então, se o gênero é construção, podemos pensá-lo em uma nova ordem que não a binária, maniqueísta, heterossexual e hierárquica, produto de “ficções reguladoras do sexo e do gênero” (BUTLER, 2008, p. 68).

Judith Butler, em *Problemas do gênero: feminismo e subversão da identidade* (2008), ao ver o gênero como representação social, defende a teoria de que todo processo simbólico narrativo vem a ser uma violência instituída, instando no indivíduo a necessidade de mediação, através de processo cognitivo, que passa necessariamente, pela vontade, para que esse possa se inserir em uma rede identitária de pertencimento; por isso, a tríade *sexo-gênero-desejo*, manteve-se na tradição ocidental, através de mecanismos construtivistas em reiteração pragmática. E, legitimando seu posicionamento, afirma que:

Como ponto de partida de uma teoria social do gênero, a concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero como uma relação entre



sujeitos socialmente construídos, em contextos específicos. Este ponto de vista relacional ou contextual sugere que o que a pessoa “é” – e a rigor, o que o gênero “é” – refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada (BUTLER, 2008, p. 29).

Judith Butler, por outro lado, em *Dar cuenta de sí mismo: Violencia ética y responsabilidad* (2012), exorta a adoção de uma ética do cuidado para entender os limites do que pode ser dito e feito, que condicionam todos e cada um dos atos individuais. Em se adotando respeito, alcança-se uma tomada de postura crítica diante do mundo. Diz ela que é preciso reconstruir as regras, que estabelecem a impossibilidade de sujeito, a partir da irrupção na dimensão social das normas. Desta sorte, engendra a possibilidade de tessitura de uma auto representação, assente à deontologia, isto é, envolvida na demanda das necessidades e fins, a partir do que acontece individualmente, em respeito ao rosto desejante, através da biopolítica, pois a vida, o corpo, por si só, merecem respeito e ensejam uma política, que pense a mulher, não de modo essencialista, mas como um ser de demandas.

Conclusão

Portanto, tivemos por objetivo neste artigo analisar no *Romance IV ou Da Donzela Assassinada* e no *XI Romance XI ou Do Punhal e da Flor*, constantes do *Romanceiro da Inconfidência* (2012), a identificação de voz do ator social no feminino, que esteve no cenário da derrama e que sofreu a violência de morte ou mesmo de domínio desenfreado, atitudes paternas ou de parente próximo, em consequência da ambição desmedida pela posse de ouro e pedras preciosas, pois *cada família disputa/privilégio mais antigos;/ e Por ódio, cobiça, inveja/ vai sendo o inferno traçado/* (MEIRELES, p. 48-49), nas cercanias de Vila Rica, nas Minas Gerais do século XVIII.

Foram estabelecidos elos com a sociedade atual brasileira, cuja ocorrência de feminicídio alcança índices inimagináveis, como atestamos aqui, em detrimento do respeito aos Direitos Humanos das mulheres e do seu pleno acesso à cidadania.

Desta sorte, foi problematizada a coordenada: ontologia-epistemologia-ética- estética, que elegeu um determinado sujeito de conhecimento, na atribuição do certo/errado, justo/injusto e do belo/feio; com a negação da memória e vida plena à *alteridade*, sem levar em conta o



rosto desejante do outro em suas demandas, assente ao privado. Contamos com teorias (LÉVINAS, 2016); (BUTLER, 2008, 2012, 2014); (JODELET, 2012), entre outras, que almejam à possibilidade de equalização entre o que acontece individualmente, que se possa expandir para o coletivo, e a moral, instituída na esfera pública, cuja ética, calcada no *priori* do *mesmo*, vai muito além dos interesses da *alteridade*.

Referências

ALEMANY, C. **Violências**. Tradução: Naira Pinheiro. In: Dicionário Crítico do Feminismo. Org. Helena Hidrata. Françoise Laborie. Hélène Le Doaré. Danièle SenoTier. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 271-276. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2019/03/estudo-revela-68-mil-casos-de-violencia-contra-a-mulher-noticiados-em-2018>>. Acesso em 3 de agosto de 2019.

BRASIL. Lei n.11.340, de 7 de agosto de 2006. Lei Maria da Penha. Cria Mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Disponível em: <<http://www.presidencia.gov.br>>. Acesso em 27 de maio de 2019.

BRASIL. Lei n.13.104, de 9 de março de 2015, conhecida como a Lei do Femicídio. A lei altera o Código Penal (art.121 do Decreto Lei n.2.848/40), incluindo o feminicídio como uma modalidade de homicídio qualificado, quando crime for praticado contra a mulher por razões da condição de sexo feminino, entrando no rol dos crimes hediondos. Disponível em: <<http://www.presidencia.gov.br>>. Acesso em 27 de maio de 2019.

BUTLER, J. **Qu' est-ce qu'une vie bonne?** Traduit de l' anglais et préfacé par Martin Rueff. Paris: Payot, 2014.

BUTLER, J. **Dar cuenta de sí mismo:** Violencia, ética y responsabilidad. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

JODELET, D. et al. **Les représentations sociales**. Paris. PUF, 2012.

LE MONDE. Les féminicides, un combat de société. **Le Monde**, Paris, 06 jul. 2019. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/07/06/les-feminicides-un-combat-de-societe_5486229_3232.html>. Acesso em 06 de julho de 2019.



LÉVINAS, E. **Le temps et l'autre**. Paris: PUF, 2016.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calustre Gulbenkian, 2001.

MEIRELES, C. **Romanceiro da Inconfidência**. Organização e apresentação de Ana Maria Lisboa de Mello. Porto Alegre: L&PM, 2012.

VALCÁRCEL, A. **Feminismo en el mundo global**. Cátedra: Madrid, 2012.



SIGNOS DA MORTE COMO EXPRESSÃO DO EROTISMO EM CONTOS DE AUTORIA FEMININA^{1,2}

SIGNS OF DEATH AS AN EXPRESSION OF EROTICISM IN SHORTS STORIES OF FEMALE AUTHORSHIP

Luciana Borges³

RESUMO: O presente trabalho analisa a antologia de contos *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*, organizada por Luisa Coelho (2005). Composta de contos exclusivamente de lavra feminina, apresenta narrativas de temática sexual em cruzamento com questões de investidas de gênero (gender) de modo a constituir o erotismo como uma experiência interior, subjetiva, e não apenas física, para as personagens retratadas. Transgressões, recuos estratégicos, conflitos, são mostrados de mistura com a díade continuidade e descontinuidade, reenviando, assim a um *motto* central da vida erótica em perspectiva batailliana: a proximidade intrínseca com a morte. Nos contos, portanto, a convivência de Eros e Thanatos será tomada como norteadora das estratégias de representação do sexo e do desejo nas fissuras da existência.

Palavras-chave: Morte. Erotismo. Autoria feminina. Antologias.

ABSTRACT: The present study analyses the anthology of short stories entitled *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*, organized by Luisa Coelho (2005). Composed of tales exclusively from female mining, it presents narratives of sexual theme in intersection with issues of gender endowments in order to constitute eroticism as an interior, subjective experience, not only physical, for the depicted characters. Transgressions, strategic setbacks, conflicts are shown mixed with the dyad continuity and discontinuity, thus resubmitting to a central motto of the erotic life in a bataillian perspective: the intrinsic proximity with death. In the tales, however, the coexistence of Eros and Thanatos will be taken as a north of sex and desire representation strategies in the chinks of existence.

Keywords: Death. Eroticism. Female authorship. Anthologies.

¹ Artigo recebido em 15 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 27 de novembro de 2019.

² Este texto é parte dos resultados de um projeto de pesquisa sobre antologias de contos eróticos de autoria feminina, vinculado a Pós-Doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina, e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás – FAPEG.

³ Doutora em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás, com Pós-Doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina e Professora na UFG – Regional Catalão. Pesquisa Literatura de Autoria Feminina com ênfase em estudos de gênero, erotismo e pornografia. Membro do grupo Dialogus (CNPq), do GT Anpoll - A mulher na literatura e do Coletivo Literário Mulherio das Letras. E-mail: borgeslucianab@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0018-2425>. ResearcherID: [AAD-3752-2019](https://orcid.org/0000-0003-0018-2425). Scholar Google: <https://scholar.google.com.br/citations?hl=pt-BR&user=oFvfpBsAAAAJ>.



O campo teórico do erotismo e a autoria feminina da ficção erótica: lacunas e ressignificações

“O erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte”: É a partir da citada e recitada afirmação de Georges Bataille (2004, p. 20) em seu fundador e já clássico ensaio sobre o erotismo que estabeleço o ponto de partida para as reflexões que o presente estudo apresenta sobre a relação entre escrita do erótico por mulheres e a ocorrência dos signos de morte em narrativas de temática sexual ou amorosamente erotizadas no conjuntos de textos ficcionais de autoria feminina aos quais tenho me dedicado nos últimos anos⁴. Uma segunda preocupação desse texto é pontuar como os estudos do erotismo tem se colocado em relação às questões da autoria feminina, tanto de textos ficcionais quanto de textos teóricos, em termos das hierarquias de gênero vigentes na sociedade ocidental, as quais resultam na invisibilidade e desvalorização da produção intelectual e artística de mulheres ao longo do tempo.

A representação da relação entre erotismo e morte em alguns textos selecionados constitui então o foco do presente texto, portanto, conforme anunciado no resumo desta proposição, analiso a antologia de contos *Intimidades: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesas*, organizada por Luisa Coelho (2005). Composta de contos exclusivamente de lavra feminina, apresenta narrativas de temática sexual em cruzamento com questões de investidura de gênero (*gender*). As dez escritoras abordam os temas sexuais e afetivos de modo que executam, por meio da linguagem, outra máxima de Bataille (2004), segundo a qual, o erotismo é aquilo “que coloca o ser em questão”. Constituído como uma experiência interior, subjetiva, e não apenas física, como poderia sugerir o intercurso sexual, a partir da confluência dos corpos.

Transgressões, recuos estratégicos, conflitos existenciais e quebras de limite da segurança em termos da manutenção da vida são mostradas de mistura com a díade continuidade e descontinuidade, reenviando, assim a um segundo *motto* central da vida erótica em perspectiva batailliana: a sua proximidade intrínseca com a morte. Nos contos, como pretende-se mostrar,

⁴ Um dos estudos anteriores encontra-se no livro *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina* (Editora Mulheres, 2013), no qual discuto aspectos da obra de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young, em torno dos projetos literários que as referidas autoras executaram a partir de certa interpelação pelos temas sexuais na ficção.



a convivência de Eros e Thanatos será tomada como norteadora das estratégias de representação do sexo e do desejo nas narrativas.

Antes de nos debruçar especificamente sobre as narrativas e o *modus operandi* em que acionam os signos de morte, é necessário pensar uma outra relação, anterior: a relação entre erotismo, questões de gênero e autoria feminina, reflexões sem as quais corremos o risco de tratar o nosso objeto de forma distorcida ou ineficiente. A supracitada relação leva em conta o modo como as estruturas patriarcais e androcêntricas constituem a sociedade ocidental, de modo que não apenas as relações entre indivíduos, mas toda a composição da sociedade se torna genderificada, ou seja, as investidas do gênero como sendo a categoria mental que norteia as posições, valores, escolhas e papéis de homens e mulheres na coletividade.

A produção literária, imersa nesse contexto cultural e simbólico, será afetada por esses modos de representação e o campo do erotismo não estará isento, mesmo porque, no caso dessa ficção, o entrelaçamento com as questões da sexualidade, da repressão e dos modos como a sociedade ocidental configurou sua relação com o desejo serão determinantes para os universos narrativos criados e para a composição de personagens imersas nas tramas dos usos ou desusos do corpo e dos prazeres. Os estudos de Michel Foucault, apresentados no primeiro volume de *História da sexualidade* (2001) não deixam dúvidas sobre como a relação entre sexualidade, discurso e poder são constitutivas dos modos como os temas sexuais são suprimidos ou supervalorizados dependendo do contexto de legitimidade ou deslegitimidade em que se encontrem.

Isto posto, a primeira consideração diz respeito ao *apagamento das mulheres autoras do conjunto das narrativas eróticas*, de modo que as referências de erotismo e sua representação na literatura não raro se concentram em nomes de autores masculinos, de modo que as mulheres escritoras se encontram em menor número, carecendo sempre do acionamento de estratégias de revisão e resgate crítico que reenvie suas obras para uma posição visível no elenco de autores que tenham se dedicado aos temas do erotismo.

É o caso, por exemplo, no contexto da história literária do Brasil, da escritora Cassandra Rios (1932-2002), cuja obra foi rotulada de obscena e pornográfica por inserir nas suas tramas ficcionais, além de uma representação pouco convencional das relações afetivas, temas como a



homossexualidade, a travestilidade e a transexualidade. O resultado foi ter visto sua obra relegada pela crítica ao âmbito de paraliteratura, considerada sem mérito estético suficiente para ser objeto de estudos acadêmicos e inserção da autora no rol das representatividades nacionais da literatura, como aconteceu, resguardadas as diferenças, com outras escritoras suas contemporâneas, como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, por exemplo.

A segunda consideração se relaciona ao fato de que, na ficção e nas representações que possam se apresentar em termos de uma autoria masculina dos universos narrativos e seus desdobramentos, a colocação das mulheres como objeto de prazer visual ou textual, a predominância fálica será repercutida na literatura tanto em termos da voz autoral quanto em termos da construção de enredos de temas sexuais nos quais as mulheres são personagens. Não apenas a autoria ficcional se ressentirá dessa condição androcêntrica estrutural, mas pode-se considerar que as próprias elaborações teóricas mais utilizadas para nortear o campo do erotismo expressam perspectiva fálica em relação aos processos sexuais, usos do corpo e dos prazeres.

Georges Bataille (2004), por exemplo, ao argumentar sobre o par continuidade/descontinuidade afirma que a parte feminina, passiva, é sempre a parte dissolvida para a fusão posterior. Ainda que enfatize um suposto motivo ou intuito dessa dissolução prévia feminina (a fusão posterior e a equivalência dessa dissolução), a pressuposição de que a parte feminina, ou como poderíamos deduzir pelo contexto, a mulher, é passiva, reverbera as posições mais comuns a respeito da sexualidade feminina em ambiente heterossexual no Ocidente. A passividade das mulheres é considerada em amplo espectro, desde um culto social ao pudor feminino, supervalorização da virgindade como item de honra e valor para as mulheres, até os processos mais comuns na pornografia que, por excesso, retratam a submissão e passividade feminina de modo extremo. É evidente que o texto de Bataille tenta apresentar esse “ser”, ao qual ele se refere, como uma abstração dos sujeitos, a qual englobaria homens e mulheres. No entanto, os mecanismos dessa argumentação reenviam à compreensão desse sujeito como masculino e heterossexual.

A última consideração diz respeito ao apagamento das mulheres em termos das formulações teóricas sobre o erotismo que são utilizadas



como fontes teóricas ou categorias de análise. Grande parte do referencial teórico circulante é produzido por homens, a exemplo do já citado Bataille. Um caso emblemático desse apagamento é a circulação infinitamente menor⁵ de um ensaio escrito por Lou Andreas-Salomé, *O erotismo*, em décadas anteriores ao estudo de Bataille que, inclusive, cita-o na lista de referências do livro *O erotismo*.

O ensaio, inicialmente publicado no ano de 1910 em uma revista de Frankfurt⁶, intenciona uma abordagem do erotismo (ou da Erótica) para além dos aspectos da vida sexual ou dos referentes físicos/ fisiológicos da atividade reprodutiva, ressaltando que, qual seja a tentativa de teorização do assunto, esta resultará em algo sempre parcial. A autora se dedica a explorar os aspectos que ela chama de “espirituais” do erotismo, tendo em vista todo o espectro das relações psíquicas, físicas e sociais complexas que fazem do erotismo algo não autônomo ou em-si, como se poderia supor à época. Investiga também a subjetividade que envolve sua proximidade com o que se convencionou chamar de amor. Para a autora,

o erótico em seu aspecto animal não se restringe apenas a que o animal superior acompanha seu comportamento sexual com o afeto cerebral que excita sua matéria nervosa; também o sexual torna-se sensação, e finalmente romantismo, dando assim seu conteúdo em todas as ramificações, motivos e nuances nos recintos mais individualmente humanos⁷.

Bataille leitor de Lou Salomé? Qualquer semelhança com a argumentação de Bataille sobre a diferenciação entre a atividade sexual humana e animal seria mera coincidência? Na sequência do texto, Lou Salomé elabora, no item intitulado “O processo sexual”, a intrínseca relação entre erotismo e morte, em uma formulação não muito extensa, mas muito aproximada das que posteriormente seriam apresentadas por Bataille em seu ensaio:

⁵ Mesmo a aquisição desse livro no Brasil é complicada: um exemplar da edição em português, em um portal de livros usados como o Estante Virtual custa cerca de duzentos a trezentos reais.

⁶ Título original: La erótica. Revista “Die Gesellschaft”, ed. por Martin Buber, Frankfurt, 1910.

⁷ Lo erótico em su aspecto animal no se restringe únicamente em que el animal superior acompaña su comportamiento sexual con el afecto cerebral que pone en excitación su materia nerviosa; también lo sexual se convierte en la sensación, y finalmente en la romántica, dando así su contenido em todas las ramificaciones, cimas y matices en el recinto de lo más individualmente humano. (Andreas-Salomé, p. 70).



a forma mais primitiva de união entre os seres vivos é a união total do indivíduo [com outro], que é um símbolo do que acontece nos sonhos mais sublimes do espírito em meio à plena alegria do amor. E é por isso que o amor também se sente tão facilmente tensionado por suas ansiedades e suspeitas da morte, que dificilmente podem ser diferenciados um do outro, de algo que parece um sonho primordial: nesse sonho eu mesmo, a pessoa querida, ou o filho de ambos ainda podem ser um, e ao mesmo tempo três nomes para a mesma imortalidade.⁸

As proposições bataillianas posteriores sobre a relação entre continuidade e descontinuidade do ser como itens basilares do erotismo parecem se relacionar profundamente a essas primícias da relação entre a projeção do amor e da ligação afetiva de um ser como o outro como mecanismo de manutenção de uma ideia de imortalidade, ou mesmo de uma crença no adiamento da morte por via da relação erótica e da geração de descendentes mútuos. Ainda que Lou Salomé apareça na lista de referências da obra de Bataille e que seu ensaio anteceda ao dele em cerca de quarenta anos, esta autora, muito citada em termos de seus estudos psicanalíticos, de sua relação com Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche e Rainer Maria Rilke ou por seu estilo de vida libertário, não é citada como uma precursora de Bataille e dos estudos sobre o erotismo, pelo menos em termos do que eu tenha pesquisado no contexto brasileiro. Para Fani Hisgail (2017) na obra de Lou Salomé “somente pelo domínio do erótico que a conservação da vida apoia-se em Eros, mesmo que em última instância a morte dance a música macabra da finitude e do gozo.” Em que pese os contextos diferenciados, a discrepância cronológica e a profunda expansão que Bataille elaboraria na relação entre erotismo, morte e êxtase a pequena circulação do ensaio de Lou Salomé nos diz muito sobre o modo como a produção intelectual e literária de mulheres circula no Ocidente.

De modo semelhante, as considerações de Anaïs Nin (1969 [2005]) sobre as relações entre sexo, erotismo e linguagem poética de certo modo se

⁸ De tales influencias bien puede derivar, precisamente por ser la más primitiva forma de unión entre seres vivos la total unión los individuos, el que sean símbolo de cuanto acontece em los más sublimes sueños del espíritu entre el pleno gozo amoroso. Y por ello también el amor se siente tan facilmente transido por sus ansias y recelo de muerte, que difícilmente pueden diferenciarse entre sí, de algo que se antoja como um sueño primigênio: en el que lo próprio yo, la persona amada, u el hijo de ambos pueden todavia ser uno, y a la par tres nombres para una misma inmortalidad (ANDREAS-SALOMÉ, p. 73-74)



mantém confinadas à sua leitura como autora de textos eróticos e não como uma pensadora da natureza do erótico e de sua materialização em narrativas. As ponderações que ela envia ao Colecionador, por ocasião da escrita de *Delta de Vênus* são, em seu cerne, teorização sobre o modo como um texto de temática sexual deveria ser escrito para que tocasse de modo mais intenso o psiquismo de leitores e leitoras e reverberam as intercessões entre erotismo dos corpos e dos corações efetuadas posteriormente por Bataille, bem como a relação entre erotismo e êxtase estético pela arte, propostas por Lou Andreas-Salomé. O prefácio em que Anaïs Nin expressa essas importantes reflexões sobre a escrita do texto de temática sexual permanece lido como opiniões particulares da autora e não como um modo de pensar, estruturada e estrategicamente o campo discursivo do texto erótico, sua retórica e efeitos, seus movimentos de linguagem e seus meandros de sentido.

Assim como modos de pensar o erotismo por mulheres são relegados ao ostracismo, modos de escrever e ficcionalizar o sexo também o foram no Ocidente como um todo e o contexto brasileiro não escapa a esse processo, que tem profundas raízes na cultura de supremacia intelectual e criativa atribuída aos homens. Textos de temática sexual escritos por mulheres usualmente restam diluídos no conjunto de suas obras por diversos motivos, no entanto, o principal motivo segue sendo a natureza das investidas de gênero que associam a sexualidade feminina ao passivo, ao retroflexo e ao subalterno em relação à sexualidade masculina. A associação com o amor e a afetividade (não raro pela via da maternidade compulsória) também são barreiras históricas para que as mulheres se dediquem a textos de temas eróticos.

Conforme aponta Ria Lemaire (1994) em seu referencial ensaio sobre os modos como a crítica feminista pode reler a história literária em termos de uma reconfiguração da memória da cultura e da literatura, propomos, como o estudo geral das antologias, inscrever a ficção erótica feminina no conjunto de textos que expressam como as políticas do corpo e dos afetos se expressa na literatura brasileira. Não se trata de criar uma linhagem substitutiva ou à parte das inúmeras materializações do “sexo em discurso” como diria Foucault (2001) e das eróticas literárias já existentes, mas a inserção da desses textos em um conjunto mais amplo, para que sejam visibilizados, lidos e analisados criticamente como merecem ser.



A existência de antologias (e aqui me refiro às de contos), nesse sentido, é de fundamental importância para a visibilidade desses textos em conjunto, uma vez que, ao reunir textos dispersos em um só volume temático, dão relevo e relevância a essa produção e jogam luz sobre os aspectos da produção feminina. Nesse momento não é relevante pensar em quais problemáticas podem ser as escolhas e organização de antologias, uma vez que as reuniões de textos, não raras vezes, podem também resultar em hierarquias, preferências subjetivas e exclusões.

É mais produtivo pensar que as antologias, ainda que problemáticas em diversos aspectos, para além de expressar em sua publicação um suposto *modus operandi* de uma escrita de mulheres, também servem à comprovação de algo que, para iniciadas pode parecer evidente, mas que do ponto de vista de uma coletividade acostumada a perceber a sexualidade e a vida sexual efetiva das mulheres como domesticada e silenciada nem sempre é tão óbvio: mulheres escrevem o sexo. Paradoxalmente, mas não surpreendentemente, as próprias antologias podem ser alvo de apagamento, pelo mesmo processo já descrito anteriormente, cabendo ao campo crítico resgatar essa produção e recolha, ainda que sejam todas do nosso tão próximo século XX.

O lugar mais íntimo é onde o corpo desaparece? Erotismo, desejo e imagens de morte

No caso da antologia em análise, *Intimidades* reúne dez contos autoras brasileiras Ana Miranda, Branca Maria de Paula, Guiomar de Grammont, Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñon; e portuguesas Maria Teresa Horta, Rita Ferro, Teolinda Gersão, Lídia Jorge, Inês Pedrosa e explicita o propósito de visibilização de narrativas eróticas por mulheres anunciado desde a apresentação elaborada pela organizadora. O título da coletânea remete ao escrutínio daquilo que seria mais íntimo de personagens e autoras, suas “intimidades”, e interpela leitores e leitoras a mergulhar nesse universo interdito, como se olhassem pela fenda da fechadura de uma porta cerrada. Pela natureza do presente trabalho, a análise dos signos de morte ficará concentrada em três contos em que, segundo a organizadora Luisa Coelho “a transgressão é efetuada pelo paroxismo da morte ou pelo desejo de aniquilação” (COELHO, 2005, p. 17) ou em que “a morte ou a proximidade da



sua ameaça encerra o ciclo do desejo, acalma a inquietação que ele provoca e devolve uma outra vida (COELHO, 2005, p. 17).

O conto “Animal”, de Ana Miranda, abre a coletânea com uma instigante construção de desejo e fragmentação do corpo em partes passíveis de morrer. “ele me ama como se eu fosse um animal de estimação” (MIRANDA, 2005, p. 33) é a frase de abertura, seguida por uma enumeração desses “modos de amar”, de encenar e desejar a morte da amada.

Para ser mais fácil me matar, desenha com uma caneta imaginária as veias do meu pulso, como se planejasse um corte diz, Aqui você morreria em apenas três minutos e toca na veia de meu pescoço, Aqui em três segundos, encosta um revólver imaginário em meu seio e diz, Aqui morte instantânea sem dor nem sofrimento e dispara enquanto faz o som do tiro em minha boca, seu corpo dentro do meu (MIRANDA, 2005, p. 33).

O trecho em destaque materializa a relação entre pulsão de vida e de morte que se conjugam no erotismo, sendo que, conforme observamos anteriormente, os parâmetros para a parte dissolvida se concentram no corpo feminino, como esse território a ser mapeado e, porque não dizer, esquarterado nas estratégias do gozo. Tal morte é encenada em uma política de desejo na qual o corpo feminino se apresenta como algo a ser apropriado em seus mais recônditos pormenores “Eu te amo por dentro, quero ver o teu coração, beijar teus pulmões, arrancar o teu útero” (MIRANDA, 2005, p. 34). A aniquilação ou mesmo metafórica deglutição do corpo são o modo de, por fim, ainda que de maneira talvez assustadora, inscrever o desejo e o prazer no campo simbólico da continuidade: “teu corpo é a minha casa, onde finalmente posso me sentir só” (MIRANDA, 2005, p. 34). Longe do terror que os enunciados possam causar nas leitoras, a dicção da narradora parece indicar que se passa tudo dentro de um jogo, em que os limites são tensionados ao máximo do campo simbólico. Sexo e morte, posse, esquarteramento e aniquilação parecem compor o mesmo quadro de cumplicidade e pertença, executando uma outra lição de Bataille, que nos lembra que o erotismo é sempre o domínio da violência e da violação do ser. No erotismo, o ser é violado para que se estabeleça a continuidade com o outro, sendo a díade autopreservação e entrega estabelecida sempre no campo paradoxal da atração dos corpos. É assim que o autor, ao abordar o



relato transe místico de Santa Teresa como um desses episódios em que as fronteiras entre dor e prazer, morte e vida, desespero e regozijo, agonia e êxtase se esvaem, afirma:

Esse desejo de soçobrar, que fustiga intimamente cada ser humano, difere, contudo, do desejo de morrer pelo fato de ele ser ambíguo: é, sem dúvida, o desejo de morrer, mas é, ao mesmo tempo, o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com intensidade sempre maior. É o desejo de viver deixando de morrer ou de viver, o desejo de um estado extremo, que talvez somente Santa Teresa descreveu de maneira bastante forte com essas palavras: “Morro de não morrer” Mas a morte de não morrer não é precisamente a morte, é o estado extremo de vida; é a morte que experimento vivendo, continuando a viver. Santa Teresa soçobrou, mas não morreu realmente do desejo que teve de realmente soçobrar. Ela perdeu o pé, ela só fez viver mais violentamente, tão violentamente que ela pode se dizer no limite de morrer, mas de uma morte que, exasperando-a, não interrompia a vida” (BATAILLE, 2004, p. 376-377).

Neste trecho, Bataille descreve o que chama, em outros pontos do texto, de êxtase da morte, esse limbo no qual o corpo experimenta tensionamentos extremos de prazer que se assemelham à sua aniquilação corporal e psíquica. O êxtase da morte, por seu turno, resulta em radicalização da vida uma vez, que, ao divisar essa proximidade com o fim que, de fato, não chega, o que resulta é a experimentação do estar vivo. Esse perder o pé, esse saber-se afogando resta no limite das experiências interiores propiciadas pelo corpo e pelos sentidos.

A respeito dos modos de consecução do prazer, Judith Butler (2003, p. 108) observa que, às vezes, este exige a “participação imaginária” de partes do corpo, apêndices ou orifícios corporais que podem de fato não pertencer à pessoa. Ocasionalmente é necessário que se imagine um conjunto de atributos corporais materialmente inexistentes. Isto porque, para a mesma autora,

a natureza fantástica do desejo não revela o corpo como sua base ou sua causa, mas como sua *ocasião* e seu *objeto*. A estratégia do desejo é em parte a própria transfiguração do corpo desejante. Aliás, para desejar, talvez seja necessário acreditar em um ego corporal alterado, o qual, no interior das regras de gênero do



imaginário, corresponda às exigências de um corpo capaz de desejo. Essa condição imaginária do desejo sempre excede o corpo físico pelo qual ou no qual ela atua (BUTLER, 2003, p. 108).

No caso do conto, tal natureza fantasística se manifesta na projeção de sua anatomia e fisiologia, elementos protegidos pela pele, que deve ser, então, imaginariamente rasgada para revelar esses itens da posse. Veias, sangue, órgão vitais, vísceras aparecem de mistura com a transformação até mesmo bizarra desse corpo esquartejado em uma casa, ilusão de continuidade a partir do paradoxo da aniquilação e dissolução total do outro no eu. As imagens nada amenas que esse conto evoca produzem, justamente por meio do excesso, o descortinamento dos mecanismos do desejo e da fusão erótica, frequentemente estabelecido de modo apenas metafórico entre os amantes, nas analogias sobre “tornar-se uma só carne”, por exemplo, muito frequentes no imaginário cristão do vínculo amoroso.

O segundo conto a compor as reflexões desse artigo, “Sudário”, de Guiomar Grammont, apresenta-se como o enredo que eleva ao paroxismo a imagem de gozo da morte, ao construir um protagonista que, literalmente, imprime seu corpo desejante em uma “tela” em momento de gozo e morte literal. Orbitando o desejo pelo corpo de Maria, jovem serviçal da casa, o protagonista lida com a antessala da morte, selada por uma doença terminal que define seu corpo, transformando-o em um farrapo humano, mas não mina seu desejo, que permanece ardente nas tramas do ardid que planeja para atingir, pelo menos, algum consolo para a morte. A imagem de Maria com a blusa semi-aberta, semi-fechada por um botão que ele desejaria eliminar, reenvia às considerações de Roland Barthes (1987, p. 15), que se pergunta e pergunta a nós: “o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?” A vontade cotidiana de desnudar e possuir o corpo de Maria que, no entanto, transita pela casa, arredia e como se nada compreendesse, uma menina que é, vai corroendo o psiquismo do protagonista, de modo que os limites entre viver e morrer passam pelo desejo desse contato, o qual o levará à solução final. Ainda com Barthes, no caso da encenação de um acontecimento-não acontecimento,

não se trata do prazer do *strip-tease* corporal ou do suspense narrativo. Em ambos os casos, não há rasgão, não há margens; há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na esperança de ver o sexo (sonho



de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca). (1987, p. 16).

Em um expediente desesperado e às voltas com ideias suicidas para se livrar da dor, o protagonista cobre seu corpo nu com tintas, a própria pele com as cores da vida e da morte, estende um tecido no chão e pede à Maria de caminhar sobre seu corpo para imprimir as tintas à tela:

Ela fez exatamente como lhe pedi. Caminhou até minha nuca, com lentidão e retornou outra vez até meus pés. *Eu morria de prazer*. A respiração suspensa. Quando os pés tocaram minhas nádegas pela segunda vez, cheguei ao clímax. Não esperava, aconteceu. [...] Depois de alguns instantes levantei-me. Postei-me, então, diante da tela onde meu corpo se encontrava gravado. Junto ao sexo que, comprimido, parecia maior, meu sêmen se misturava à tinta. Minha paixão doía, sem caber dentro de mim. A tela era o sudário que espelhava meu tormento. Desde que cheguei, eu era um moribundo vivendo um calvário. (GRAMMONT, 2005, p. 53 – grifo meu).

Na sequência à finalização do quadro, ao mesmo tempo desesperada e criteriosa, o protagonista se dirige ao quarto. A última frase do conto sela o destino já anunciado na escolha do termo *sudário*: “Abri a gaveta, guardei-o [o botão da blusa de Maria encontrado no chão]. A mão estremeceu ao contato da coroa” (GRAMMONT, 2005, p. 54). O desfecho conclusivo/inconclusivo nos leva a crer que o último registro do corpo vivo é também o registro do corpo que goza, motivo único para se manter a existência e matéria do corpo erótico. O corpo doente, salvo pela morte, é imortalizado por meio do gozo impresso na tela em que se inscreve. Por outro lado, o botão – antes único empecilho à visão da nudez de Maria – jogado no chão e a cozinha abandonada com as tarefas por fazer pode indicar que Maria também havia de certo modo se entregado a esse jogo perigoso. Como nas considerações de Lou Salomé já citadas, a imortalização via erotismo passa, nesse caso, pela aniquilação do corpo, que se torna apenas seu espectro, mas com o signo de vida – o sêmen – misturado às tintas sombrias, ocas e abismais com as quais o protagonista redesenha sua imagem e, de certa forma, transcende o corpo apodrecido e já morto-em-vida, transformando-o, paradoxalmente, em um corpo vivo-para-a-arte.



O conto de Inês Pedrosa, “Só sexo” com que finalizamos essa breve exposição, explora os limites da continuidade e da descontinuidade erótica por meio da díade sexo/amor com que a narradora se expressa sobre a relação com um antigo companheiro dos tempos de militância política. O contexto já passado e rememorado pela protagonista é o da revolução, tempo no qual as demandas ideológicas parecem corroer a possibilidade de qualquer afeto romantizado entre os/as militantes. A protagonista endereça seu desejo ao antigo parceiro: “Queria ser a mesma, nesse encontro. A mesma, com a luz das rugas que me faltavam no tempo em que nos metíamos no corpo um do outro como se sozinhos fôssemos apenas pedaços de um corpo mutilado” (PEDROSA, 2005, p. 58). A memória da continuidade é tamanha que percebemos aquela “ilusão” da qual nos fala Lou Salomé em seus escritos. Igualmente é por esse motivo que a personagem chora a “saudade do êxtase”, a nostalgia da junção cósmica a que a união sexual pode fazer supor. Apenas ao final do conto a intrínseca relação entre erotismo e morte é revelada, como justificativa para um derradeiro encontro:

Preciso dessa vida verdadeira que escondi debaixo da tua pele, antes que o cabelo me caia, antes que comecem os enjoos e as dores, antes que o corpo seja tomado pelo cheiro miserável da doença. Talvez para morrer eu precise do amor e da família. Mas para acabar de viver, só preciso de ti, desta febre azul a que os outros chamam só sexo” (PEDROSA, 2005, p. 66).

O trecho “para acabar de viver” sela o vínculo com o êxtase da morte, uma vez que, chegar à morte seria acabar de viver e não necessariamente se estabelecer como um corpo morto. Como no *motto* de Bataille (2004), o erotismo está nos liames da existência, como parte de uma intensa experiência interior que coloca o ser em questão, fazendo com que questione todos os parâmetros do que dá sentido à vida. O conto de Inês Pedrosa nos reenvia às formulações de Lou Salomé ao observar que, o que as pessoas chamam de “só sexo”, como algo menor e sem total relevância, é, na verdade, o que dá sentido ao ser, uma vez que relaciona os aspectos de sua vida psíquica, física e social de modo indissociável. Temos uma protagonista que expressa suas urgências corporais em termos da consciência de que o resto de vida que ainda guarda em seu corpo depende da atividade sexual com esse parceiro com quem a intensidade da interação física é de vida e morte.



Por outro lado, poder expressar essas urgências e endereçar seu desejo é parte de um conjunto de possibilidades que apenas se apresentam quando a desconstrução dos estereótipos de gênero sobre a sexualidade e a escrita de mulheres começa a se fazer. Temos tanto uma protagonista que advoga a relevância existencial para o sexo, encarado em nosso ambiente ocidental como contrário e negativo à ideia de envolvimento, tanto uma escritora que escolhe como mecanismo narrativo, a voz dessa protagonista como responsável por sua defesa, como a dizer que na vida e na literatura, expressar o desejo e priorizar o corpo são atributos que independem de gênero. Não se trata do antigo estereótipo sexista segundo o qual as mulheres não conseguiriam seccionar a atividade sexual do vínculo amoroso, mas da compreensão de que o vínculo erótico se estabelece para além dos corpos, independentemente de uma ideia de amor. O vínculo erótico é, no caso do conto, o passaporte para o êxtase final, aquele que, encerrando a vida, paradoxalmente lhe confere o sentido perdido com a doença e reconcilia a personagem consigo mesma e com a finitude inexorável.

Considerações finais:

Afirmar a vida até na morte ou os paradoxos do erotismo

Os três contos abordados mostram a materialização das temáticas sexuais por meio da exploração de um dos motivos mais tradicionais do erotismo, qual seja o seu vínculo com a morte. No entanto, a formulação das narrativas, inclusive com o aproveitamento de um narrador masculino, mostra a versatilidade que a escrita erótica de mulheres pode atingir, contrariando o lugar comum que tradicionalmente destinou o romantismo ou as narrativas amenas à lavra feminina. As narrativas também apresentam em sua composição a complexidade das soluções ficcionais adotadas pelos projetos literários a partir do século XX, em relação às quais o conto não estaria imune. As ambiguidades, os desfechos enigmáticos ou inconclusos compõem como itens da filiação dos mesmos a modos específicos de narrar que privilegiam a ambientação interior, psicológica, a queda pela nuance em detrimento da fabulação externa ultra definida.

Tais aspectos corroboram a afirmação de Luisa Coelho na apresentação da coletânea, segundo a qual “no discurso erótico, a sexualidade é linguagem, não apenas de palavras próprias que a dizem e a fazem, mas também de palavras que atravessam as palavras comuns, de



utilização diária, para voltar a determiná-las eroticamente” (COELHO, 2005, p. 13). Assim, a erotização da/na morte se faz também pela ressignificação da linguagem tanto verbal (a reversão do enunciado “só sexo”, por exemplo, em Inês Pedrosa) quanto não-verbal (a gramática de símbolos que se instaura no corpo-tela em Guiomar Grammont ao tratar a arte como mortalha). Na cartografia escatológica e um tanto patológica dos amantes em Ana Miranda, o corpo, o gozo e a morte se intercambiam na reversão entre pulsão de vida e morte, sentidos periclitantes e entrega total.

É Roland Barthes que nos adverte sobre uma diferença bastante produtiva quando aplicada na interpretação da escrita do erótico ficcional e seus meandros:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 20-21 – grifos do autor).

Os três textos, ao explorar o trânsito entre Eros e Thanatos, os gêmeos complementares e opostos, são esses textos que de certo modo, podem colocar leitores e leitoras em crise, caso muito apegados com certa ideia da escrita do erotismo por mulheres. Textos que até podem ser sobre o prazer, mas não são textos de prazer, no sentido barthesiano, pois tornam complexas as relações dos sujeitos retratados com seu corpo e com a consequente finitude provável ou inadiável da carne perecível. A relação sexual é então, esse momento em que duas existências se reúnem, com seus dramas, sufocamentos e obsessões para, de algum modo escapar à descontinuidade pelo êxtase, ainda que no paroxismo de sua dissolução total.

O estudo das antologias nos reenvia, por fim, ao estudo de Antonio Candido sobre o direito à literatura. Lendo as proposições do texto de Candido a contrapelo, poderíamos fazer o exercício de pensar o lugar da literatura erótica nesse direito. Inicialmente, é preciso garantir o direito das escritoras se expressarem sobre temáticas sexuais sem que isso resulte em julgamentos morais e ataques à sua identidade de escritora, como já reivindicava Clarice Lispector em seu *A via crucis do corpo*, nos idos anos



1970. Garantir que não sejam julgadas obscenas, como também reivindicaria Marcia Denser ou Hilda Hilst décadas depois. O direito ao erótico e sua expressão, à criação de imagens e enunciados, o direito a escrever o gozo, seja ele o gozo da morte ou da vida, deve ser dado a qualquer indivíduo adulto, independente do gênero.

Para usar a terminologia de Elódia Xavier (2007), em vez de corpos apenas erotizados, pressupondo certa passividade, constituir corpos efetivamente liberados, plenos de autonomia tanto para o sexo, quanto para a escrita de seus temas. Garantir às mulheres o gozo da escrita erótica e o gozo da leitura tida sempre como proibida parece ainda ser um desafio quando nos debruçamos sobre o conjunto considerável de textos que compõem as antologias e que, não raras vezes, são ilustres desconhecidos da maioria dos leitores e leitoras, precisando ser “resgatados”, incansavelmente, por quem se disponha a fazê-lo.

Referências

ANAÏS, N. **Delta de Vênus**: histórias eróticas. Porto Alegre: L&PM, 2005.

ANDREAS-SALOMÉ, L. (1910). **El erotismo**. Palma: Hesperus, 2014.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, G. **O erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

BORGES, L. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

GRAMMONT, G. de. S. In: COELHO, L. (Org.). **Intimidades**: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesa. Rio de Janeiro: Record: 2005. p. 45-54.

HISGAIL, F. A construção erótica segundo Lou Andreas-Salomé. *Redoma Crítica*, nov. 2017. Disponível em:



<http://redomacritica.blogspot.com/2017/11/a-construcao-erotica-segundo-lou.html>. Acesso em 11 de julho de 2019.

LEMAIRE, Repensando a história literária. In: HOLLANDA, H. B. de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

MIRANDA, A. Animal. In: COELHO, L. (Org.). **Intimidades**: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesa. Rio de Janeiro: Record: 2005. p. 31-34

PEDROSA, I. Só sexo. In: COELHO, L. (Org.). **Intimidades**: dez contos eróticos de escritoras brasileiras e portuguesa. Rio de Janeiro: Record: 2005. p. 55-66.

XAVIER, E. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.



A METÁFORA DA RESISTÊNCIA EM *VOZES DO DESERTO*, DE NÉLIDA PIÑON^{1,2}

THE METAPHOR OF RESISTENCE IN *VOICES OF THE DESERT* BY NÉLIDA PIÑON

Eliane Campello³

Shahryar: "Indeed, the malice of woman is mighty!"
(BURTON, 1885, v.1, p. 4)

"Porque a gente pensa para trás através de nossas
mães se somos mulheres."
(WOOLF, s./d.)

RESUMO: Em entrevista, Nélida afirmou que "Se não houvesse a arte de iludir, a vida não seria aceitável". Este dizer dirige a escritura de *Vozes do deserto* (2004), em que ela explora o *motto* das *Mil e uma noites*, ao transfigurar o conto primeiro em um romance regulado por princípios de gênero. Dos fundamentos estéticos aos estruturais, Nélida vivifica palavras e ações de Scherezade que deseja salvar outras virgens da vingança do Califa. Objetivo explorar o erótico e a imaginação construídos sob uma estrutura metafórica. Via re-escritura, Nélida desafia e resiste à tradição literária, ao contar uma história distinta.

Palavras-chave: Nélida Piñon. *Vozes do deserto*. Metáfora.

ABSTRACT: Nélida stated that: "If there wasn't the art of illusion, life wouldn't be acceptable". This saying drives the *écriture* of *Voices of the desert* (2004), in which she explores the *motto* of *Thousand nights and a night*. She transfigures this tale into a novel controlled by gender principles. From the aesthetical to the structural grounds, Nélida brings into life Scherezade's words and actions: she aims at rescuing other virgins from the Caliph's revenge. My goal is to explore the erotic and the imagination built under a

¹ Artigo recebido em 16 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 21 de novembro de 2019.

² *Vozes do deserto* (2004), Nélida Piñon (Rio de Janeiro, 1937), dá-lhe o prêmio "Jabuti de Ficção" e o "Príncipe de Astúrias", em 2005 - ela é a primeira mulher brasileira a recebê-lo, embora já ostente o "Juan Rulfo", desde 1995, o prêmio de literatura mais relevante da América Latina e do Caribe, que foi concedido pela primeira vez a uma mulher e a um/a escritor/a brasileiro/a. Em 1996, torna-se, a primeira mulher a presidir a Academia de Letras, em 100 anos de existência. Em 1998, depois de 505 anos, a Universidade de Compostela dá a uma mulher o título de "Doutor Honoris Causa". Recebe, em 2006, o título Doctor Honoris Causa pela PUCRS. Em 2018, a Universidade de Salamanca realiza seu 1º Congresso Internacional de Literatura Brasileira, centralizado no romance *A república dos sonhos* (1998).

³ Doutora pela UFRGS; Professora do PPG-Letras, mestrado e doutorado em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, RS; Membro do GT da ANPOLL A mulher na Literatura; e-mail: elianecampello@gmail.com



metaphorical structure. Throughout “re-vision”, Nélide challenges and resists to the literary tradition, by telling a distinct story.

Keywords: Nélide Piñon. Voices of the desert. Metaphor.

Vozes do deserto e As mil e uma noites

Em *Vozes do deserto*, a partir do primeiro parágrafo, embora o romance inicie em *media res*, Nélide desconstrói não apenas a estrutura, como também o significado da história “original” das *Mil e uma noites*⁴. Primeiro, ela nega a morte como um destino inescapável para as virgens; em segundo lugar, a imagem do Califa que lembra a figura de Deus, pois ele tem o poder de vida e de morte, é confrontada com uma Scherezade que é sua subalterna, embora não submissa a ele. No entender da princesa, a noção de morte significa não o fim de sua vida na terra, ou o desaparecimento de seu corpo material, mas “o extermínio de sua imaginação” (p. 7)⁵, uma metáfora em que morte e imaginação se aproximam, isto é, encontram-se no mesmo nível significativo. O foco da protagonista é sobreviver devido à criatividade, à fantasia e ao surpreendente poder das palavras, como se lê em:

Scherezade não teme a morte. Não acredita que o poder do mundo, representado pelo Califa, a quem o pai serve, *decrete por meio de sua morte o extermínio de sua imaginação* (ênfase acrescentada, p. 7).

Ademais, estrutura e significados estão ambos presentes no texto de Nélide, operando com o domínio das metáforas. O processo metafórico é seu *leitmotiv*. O primeiro procedimento recai no título, uma vez que a expressão “vozes do deserto” funciona como um termo guarda-chuva que recobre todos os níveis da história, a começar pelas ações, pensamentos e desejos das personagens. O dueto metafórico inicial ocorre entre *Vozes do deserto* e *As mil e uma noites*, na medida em que o título do romance ecoa o Oriente e se concretiza com a materialização textual da primeira palavra da

⁴ Utilizo os textos: *Thousand nights and a night* (trad. do árabe para o inglês por Richard Burton, 1885) e *As mil e uma noites* (versão de Galland, do árabe para o francês, 1704, na trad. de Alberto Diniz do francês para o português, 2001). Galland é criticado por cortar “expressões chulas ou pouco edificantes” (Ver Malba Tahan, 2001, p. 20); enquanto Burton, por seu foco obsessivo na sexualidade (Ver Colligan, 2002).

⁵ Todas as citações de *Vozes do deserto* são retiradas da edição de 2004 e indicadas pelo número da página entre parênteses.



narrativa: “Scherezade”. Neste trabalho, me reporto especialmente às figuras femininas, mas também ao Califa e ao Vizir, com ênfase na protagonista, por ser ela a força centrípeta de toda a ação.

A des/re/construção das *Mil e uma noites*, se desenvolve por meio de um procedimento metafórico que, de acordo com Hawkes (1977), ocorre quando “aspectos de um objeto são ‘carregados’ ou transferidos para outro objeto, tanto que o segundo objeto seja falado como se fosse o primeiro”⁶ (p. 1). Em outras palavras, “A metáfora, deliberadamente invoca, intensifica a atividade característica da linguagem, e envolve, literalmente, a criação de uma ‘nova’ realidade”⁷ (p. 92). Em consequência, devido ao processo metafórico, Nélida é capaz de estabelecer um enredo renovado para *Vozes do deserto*, baseado também em operações simbólicas verbais e pictóricas.

Quando a autora descreve a comoção das famílias em Bagdá, depois de três anos de matança de virgens, ela naturalmente reforça as cores de seu quadro: nesta cena de horror, ela mostra a cidade totalmente subjugada à vingança do Califa, devido à traição de sua esposa com um escravo africano. Quando Scherezade pede ao pai permissão para casar com o Califa, a fim de salvar o reino, ocorre um momento de elevada emoção devido à revelação: seu pai é o Vizir encarregado de decapitar as jovens. Na tradução de Galland (2001), o Vizir responde: “Quando o sultão me ordenar que te apunhale no seio, ai de mim, serei obrigado a obedecer-lhe!” (p. 39). Na versão de Nélida, o episódio alcança o mais alto pico dramático: o Vizir intenta o suicídio ao cortar os pulsos e usar a linguagem vulgar dos beduínos para convencê-la a não ir. Seus professores encontram-se no palácio do Vizir e rezam o Corão para ela desistir. A discussão alcança o submundo de Bagdá – mendigos, encantadores de serpentes, charlatães – que, no bazar, comportam-se de forma obscena e satírica. Ninguém fica indiferente ao seu destino.

Um dos mais notáveis aspectos entre a história de Nélida e *As mil e uma noites* é a nova linha temática explorada ao longo da narrativa: o fato de lidar com a linguagem em si mesma como se fosse uma personagem. Devido ao poderio de metáforas inovadoras, a escritora torna possível a

⁶ Minha tradução de: “aspects of one object are ‘carried over’ or transferred to another object, so that the second object is spoken of as if it were the first”.

⁷ Minha tradução de: “Metaphor, deliberately invokes, intensifies language’s characteristic activity, and involves, quite literally, the creation of ‘new’ reality”.



compreensão da relação que entrelaça as personagens e seus sentimentos, motivando-as a tomarem decisões independentes. Ela então demonstra de que modo Scherezade é capaz de envolver o Califa em sua teia sutil. Um exemplo significativo destas relações está presente na sensação de náusea e medo de Scherezade, na primeira noite, enquanto espera pelo Califa que virá para possuir seu corpo. Por outro lado, Dinazarda, sua irmã, fica impressionada pela sua “serenidade”, pois

A despeito da curiosidade pela junção das carnes nuas, uma penetrando a outra sem pejo, enlaçadas como bichos intumescidos, Dinazarda não suporta que a irmã se vergue à concupiscência do Califa. Prefere não ver o desfecho daquela união. A serenidade de Scherezade impressiona-a (p. 13).

Dinazarda ignora se Scherezade, devido ao seu “ofício” – uma metáfora para sua atuação como narradora e/ou escritora –, que exige dela o disfarce o tempo todo, finge mostrar ao Califa uma paixão que ela não sente (p. 41). Dalma Nascimento (2007), uma das mais entusiásticas e competentes analistas da obra de Nélida, encontra um epíteto altamente adequado para Scherezade: “a heroína das mil faces” (p. 213). De fato, narra Nélida, “Na face, o véu intensifica-lhe o enigma” (p. 36). Ambas as irmãs leram o Corão que “prega o recato” (p. 31). Em consequência, muito cedo, elas aprendem quão ambíguo o véu pode ser: o tecido amarrado ao corpo é próprio do jogo erótico e esta linguagem pictórica e gestual suscita luxúria, discórdia e equívocos. O véu as ajudam a escapar da tirania tanto do pai quanto do Califa. O Califa, no entanto, aprecia muito o véu, na medida em que metaforiza o erotismo e o código da relação sexual. Contudo, o objetivo de Scherezade não é o de fazê-lo apaixonar-se por ela - como lhe aconselha Dinazarda -, mas infundir nele emoções contraditórias, ao “deslocá-lo do sexo para as palavras” (p. 43).

Dalma Nascimento (2007) diz que “Sem dúvida, a escrita de *Vozes do deserto* aponta principalmente para o nascimento traumático da consciência dos seres femininos, silenciados pela ditadura androcrática...” (p. 212). Embora Scherezade noite após noite pacifique o humor do Califa, “enquanto seus ritmos narrativos expressam a dança dos sentimentos” (p. 35), pois ela muda de posições, ao passo que faz seus relatos, seus movimentos seguem “instruções secretas”. Esta expressão – instruções secretas – aponta para uma metáfora da arte/artista teatral, esfera em que o



poder da palavra corresponde ao poder político: ela faz uso da persuasiva “arma verbal” (p. 36).

Algumas vezes, Scherezade sai do quarto, deixando seu corpo para trás (metáfora da autora para “na cama do Califa”) e sonha com a retomada de sua vida diária fora do castelo imperial. Todavia, sua vida não mudará, na medida em que ela mantiver o soberano como vítima da magia da ficção. Scherezade é uma tecelã de palavras, cujo “caráter críptico” (NASCIMENTO, 2007, p. 37), nem quando crianças, nem no presente foi jamais decifrado por Dinazarda.

Dinazarda

Dois anos mais velha do que Scherezade, a irmã funciona como uma espécie de alter-ego e é de sua responsabilidade proporcionar tudo que aquela necessita, desde roupas e adornos à supervisão das escravas e banquetes. Ela parece agir como sua *doppelgänger* e se considera uma “mera passageira do sonho alheio” (p. 12), apesar de espiar, por detrás de um biombo, as relações sexuais entre a esposa e o Califa. A jovem – *voyeuse* – explode de desejo e luxúria quando os espia e Scherezade tenta descobrir de que forma seu “temperamento, atrevido em assunto sexual” (p. 20), reagiria às investidas do Califa. Dinazarda mostra um comportamento oposto ao do narradora – esta última simplesmente cumpre com suas obrigações maritais -, enquanto espia os dois, aquela alcança o êxtase, clamando por alguém que lhe “mastigasse a carne, a fim de precipitar o gozo”, mesmo tendo “tapado os ouvidos com cera de mel” (p. 20). Apesar de considerar o ato de Scherezade uma ilusão, porque histórias não redimem os homens, Dinazarda está encarregada de convencer o Califa de que sua irmã é uma narradora talentosa. Depois da primeira relação entre Scherezade e o Califa, ela se aproxima deles e vê a irmã “prostrada na cama, rendida” (p. 23). Dinazarda, sem pensar claramente, “debruça-se sobre as coxas da irmã, segue o impulso piedoso de lambe o sangue coagulado entre suas coxas” (p. 23) – uma metáfora explícita da virgindade de Scherezade. Com tal atitude, Dinazarda arrisca a continuação da história, porém aumenta o som de sua voz - ela aprendeu com o pai a negociar, argumentar e convencer – e, dessa forma, arranca do Califa a promessa de ouvir as histórias de Scherezade.

Dinazarda é o oposto de Scherezade, que é muito discreta. Tudo na irmã mais velha chama a atenção: ela dá gargalhada, é morena, de alta



estatura e dá várias ordens ao mesmo tempo (p. 63). Ela admite sua mesquinhez: “invejara a irmã até mesmo enquanto a admirava” (p. 266). Embora “Desabrida nas histórias”, “Scherezade”, ao contrário, “é recatada no leito” (p. 77). De cabelos negros, baixa estatura e pele clara, olhar intenso, ela é, sem dúvida, “a mãe revivida” (p. 79-80). Na função de narradora, ela representa os párias de Bagdá, os piratas, os vencedores e os vencidos. São histórias tristes e repetitivas também, os registros simbólicos das frustrações das favoritas, concebidos no harém do Califa, que alimentam parte de seu repertório (p. 95).

Enquanto Dinazarda, que aprendeu com o pai a convencer um inocente a se declarar culpado, recorre a sua autoridade (voz alta), a fim de persuadir sua audiência (o Califa); Scherezade, que aprendeu com Fátima (sua ama) nas idas ao mercado a “seduzir seu ouvinte”, usa das “pausas respiratórias”, para “dar às palavras dosagem de pecado” e de teatralização do cotidiano (p. 91). Tal procedimento aponta para a representação de um conceito de literatura, uma vez que Nélide, aqui, se refere à arte da persuasão e da sedução de quem ouve uma contadora de histórias.

Jasmine

Dinazarda não está sozinha atrás do biombo: Jasmine a acompanha. Embora linda, não pode usar o véu, porque é escrava e beduína, diligente e ousada (p. 49): ela banha Scherezade com os santos óleos, que são reservados aos profetas e aos padres e proibido a uma mulher profana como ela (Scherezade), porque despertam luxúria e ganância (p. 50). Ela é compassiva com a princesa, expressa solidariedade por seu talento errante, que, depois de iniciar “sua peregrinação verbal”, não pode mais parar (p. 52). Ela quer pertencer ao *status quo* das irmãs (p. 83). Dinazarda manda-a ao mercado para recolher histórias; ao invés, ela coleta pedaços de histórias contadas por um derviche. Seu passado é um mistério: aprendeu com os nômades que não é conveniente confiar nos seres humanos.

Na metáfora do tapete, ou seja, a construção de histórias como uma bricolagem artística⁸, o único meio de sobrevivência de Scherezade, isto é, o baseado na arte de criar um tapete de palavras entrelaçadas – “o tapete

⁸ De acordo com Hawkes (1977), uma metáfora envolve um processo de *bricolagem*, isto é, “the establishment of ‘homologies between natural and social conditions’... (p. 88) [minha tradução: “o estabelecimento de ‘semelhanças entre condições naturais e sociais’...].



de trama suntuosa” (p. 215) -, funciona até o final da narrativa. Ela herdou de sua mãe – que tinha uma imaginação fértil – esta vocação para engendrar episódios, assim como a arte de colar lendas distintas através do califado, abrangendo figuras célebres do deserto, das mesquitas e dos mercados islâmicos. Devido à morte prematura da mãe, Scherezade foi criada e influenciada fortemente por Fátima, a ama.

Fátima

Fátima ensinou Scherezade a incorporar a cada palavra “o timbre coral” (p. 215), em outro viés, é o que dará a suas histórias uma estrutura polifônica como a única maneira de fazer com que todas as pessoas falassem por meio dela. Quando pequena, Fátima levava-a ao mercado de Bagdá. Com o fim de apagar qualquer marca de sua origem nobre, a babá/serva a transfigurava em um menino. O processo de *crossdressing* garantia que ninguém a reconheceria, nem mesmo o Vizir. Tudo era feito com o propósito de visitar o mercado – a medina -, pois

Ao vislumbrar o mercado pela primeira vez, Scherezade identificara de imediato a geografia real das suas histórias. Através daquele cenário turbulento, invadido pelas imprecações populares, permeado por cheiros, olores, aromas desconhecidos, apalpava o coração da arte de fabular (p. 154).

Fátima ensina a menina a descobrir o mundo e também lhe diz que se a imaginação constrói enredos de amor, inevitavelmente o corpo sofre seus efeitos. Scherezade torna-se sua única família (p. 155). Desde muito cedo, ela conta histórias para a menina e se surpreende com sua exatidão ao descrever o mercado: “Sem sombra de dúvida”, Scherezade “tinha a alma lavrada na pedra do imaginário árabe” (p. 85).

Califa

Scherezade e o Califa nunca se apaixonaram. Ele é “insensível à sua reclusão, ao semblante triste, vivendo a instantaneidade das palavras que ela derrama e ele recolhe como um bem a mais de sua incomensurável fortuna” (p. 294). Ele nunca a fez rir. Enquanto ele se sente cada vez mais enfadonho, para ela, a ideia de fugir vai se tornando uma obsessão. Durante a relação sexual, ela nunca diz uma única palavra ou faz o mínimo movimento: seu corpo sempre permanece imóvel. Entretanto, após um longo tempo de



casamento, eles criam um jogo: ele imagina que há outra mulher no corpo de Scherezade. O resultado é que ele recupera um pouco de seu vigor que já está ficando fraco. Isto acontece somente porque as histórias de Scherezade são relevantes para ele. Ela gosta do jogo, porque pode deixar seu corpo para trás, inflar sua imaginação, esta “infatigável andarilha” (p. 290), e procurar por Fátima.

A fuga

Enquanto o encontro entre Scherezade e Fátima não acontece, a narradora, com a ajuda de Dinazarda e Jasmine, conspira para fugir do castelo. A irmã e a escrava colocam Djauara na cama com o Califa. O jogo transforma-se em realidade. Entretanto, após algumas noites, o Califa dá-se conta de que aquela não é Scherezade, porque a substituta, ao contrário, não consegue prender a respiração, deixando-se envolver no ato sexual. Não obstante, ele não lhes comunica que já decidiu poupar a vida de Scherezade e não acusar Dinazarda e Jasmine de alta traição. Finalmente, compreende que é culpado de todas as atrocidades cometidas em nome de uma vingança vil.

Dinazarda, todavia, não tem certeza se o Califa está preparado para perdoar as mulheres por um crime que elas não cometeram e para renunciar a qualquer tipo de vingança contra Scherezade e lhe garantir o direito à vida (p. 342). Ela averigua as intenções do Califa e descobre que ele e Scherezade fingem a relação sexual, e se pergunta surpresa:

O que pensar do soberano que monta a irmã, agita-se sobre suas carnes frágeis o tempo apenas de convencer a todos que seu falo, ora retraído, penetrara a jovem e ejaculava só para fazer crer aos demais que cumprira a tarefa de visitar a vulva, quando faltava-lhe apetite para fornicar (p. 342).

Estas ocasiões em que Scherezade e o Califa simulam a cópula indicam que eles poderiam dispensar a presença material mútua na cama. Então, ele decide não fornicar mais; quer apenas continuar a ouvir histórias, não importando quem as conte; ele espera somente, ao elaborar mentalmente outra metáfora vigorosa, que a narradora não o prive “do vinho injetado em suas veias sob forma de palavras” (p. 343).



Scherezade é obrigada a fugir, pois o Califa jamais lhe confessa abertamente que a perdoa assim como a todas as demais mulheres. Ela “Não suportava mais ser mulher daquele homem, proibida, portanto, de viver a instantaneidade de uma paixão com algum estranho” (p. 345). Ela não suporta mais “o confinamento” (p. 308). A fuga é seu ousado ato de resistência.

Dinazarda, então, pede ajuda ao pai para tirar Scherezade do palácio e lhe promete que vai ficar no lugar da irmã. Scherezade entende que ela sempre invejou-lhe a posição. Dinazarda e Jasmine vão dividir as funções: a primeira, no papel de rainha, na cama do Califa e a segunda, como contadora de histórias. Aliás, Dinazarda pretende “surpreender o envelhecido Califa com um herdeiro do trono” (p. 346). O pai, embora não saiba o destino final de Scherezade, fornece-lhe joias, ouro, moedas e um escravo de confiança: ele lhe provê a liberdade.

Jasmine, orgulhosa de sua origem, sabe que é capaz de substituir a narradora de histórias. Desafiada por Dinazarda, ela explode: “Quem era esta filha do Vizir que lhe roubava as virtudes inatas das vozes do deserto?” (p. 336). Verdade, Jasmine sempre foi tão diligente, mesmo em seus pequenos atos como escrava, que ajudam Scherezade a “estabelecer correspondência entre o cotidiano da escrava e o seu, que sempre foi o de *multiplicar o percurso das metáforas, única forma de exprimir realidades exóticas*” (ênfase adicionada, p. 267). Em contraposição, Jasmine guarda as histórias no “caldeirão da bruxa”, sua memória (p. 347).

A resistência de Nélida/Scherezade

Os atos de resistência da escritora e de sua protagonista podem ser detectados em inúmeras situações no romance. Para fins de fechamento deste trabalho apresento uma seleção de circunstâncias que me parecem mais significativas.

I

A relação de Scherezade com o espaço da memória está diretamente ligado ao espaço geográfico. O fato de ela ter a condição de mergulhar “na memória arcaica” (p. 165) aponta para seu lugar de origem árabe – Bagdá. Para criar as histórias que entretêm o Califa por mil e uma noites, ela recorre a sua profícua “imaginação, herdada da mãe” (p. 171).



Além disto, combina elementos próprios do povo que habita o mercado público, dos berberes e dos beduínos (linguagens, maneiras, interesses) e recheia com eles suas narrativas. Entretanto, Jasmine dá-se conta de que o conhecimento da princesa Scherezade é secundário e artificial, pois resulta de curtas visitas ao mercado, levada por Fátima. Ela, sim, Jasmine, tem a experiência da “língua tribal da família” (p. 339). Scherezade só vem a ter contato direto com “as vozes do deserto”, enquanto foge do castelo para o (re)encontro com Fátima:

As dunas a sua frente, davam-lhe as boas vindas.
Finalmente conhecia de perto o deserto. Ouvia suas vozes secretas misturadas ao fino grão de areia que lhe fustigava a pele (ênfase acrescentada, p. 350).

Porém, seja por meio de Sherezade ou de Jasmine, as vozes do deserto servem de base ao tema da relação íntima entre memória e identidade.

II

Um dos aspectos mais relevantes seja dos contos primeiros, seja de *Vozes do deserto* recaí no desfecho das obras, conforme se pode verificar nos exemplos seguintes.

Na tradução de Galland (1704, 2001), o sultão Chahriar, da Índia [sic?]⁹, após mil e uma noites, torna-se mais brando e confessa a Cheherazade que:

Foi-se a minha cólera, e é com prazer que a partir de hoje retiro a cruel lei...Cheherazade se atirou aos seus pés, numa prova de reconhecimento (p. 539, v. 2).

Na “Conclusão” [*Conclusion*], da versão de Richard Burton (1885), o destino de Scherezade é selado do seguinte modo:

...Scherezade deu ao Rei três meninos...beijando o solo frente a ele, disse, “Oh, Rei dos tempos e único da era e das marés, eu sou tua serva e estas mil e uma noites te entreti...Posso então ousar suplicar uma benção a Vossa Alteza?...Após, ela ordena às enfermeiras e aos eunucos, dizendo, “Tragam-me minhas

⁹ Quem reinava sobre as Índias e a China era Schzaman, irmão de Shahriar, cf. Gomes (2000, p. 35). Utilizo a grafia para “Chariar” e “Cheherazade” como se encontra na tradução de 2001.



crianças"...eram três meninos, um caminhando, um engatinhando e um mamando. Ela os pegou e colocando-os diante do Rei, beijou novamente o solo e disse, "Oh! Rei dos tempos, estes são teus filhos e eu desejo que tu me libertes da condenação da morte, ...Quando o Rei ouviu isto, chorou e apertando os meninos contra o seu peito, disse, "Por Alá, Oh! Scherezade, eu já havia perdoado você antes da chegada destas crianças, por ter te considerado casta, pura, ingênua e piedosa!...Ela, então beijou suas mãos e pés e festejou com enorme júbilo¹⁰ (s./p.)

Nestas duas versões, Scherezade, apesar de vencer o espírito assassino do Califa e de ter conseguido exterminar seu ódio contra as mulheres, acaba sancionando a ordem patriarcal: atira-se aos seus pés, em reconhecimento de seu poder; agradece pela bondade em poupar-lhe a vida. São happy-endings tradicionais. Na versão de Burton, o Califa só suprime sua condenação à morte, devido à presença dos filhos. Além disto, o conjunto de qualidades – "casta, pura, ingênua e piedosa" – que ele reconhece e elogia, está longe de servir à Scherezade de Nélida. Esta é casta e pura, no sentido literal dos termos, apenas quando se oferece ao Califa em sacrifício, pois é jovem e virgem. Entretanto, Scherezade teve os melhores professores do reino, é inteligente e esperta, jamais ingênua, pois não se deixa iludir pelas riquezas da corte: mesmo nos momentos íntimos entre ela e o Califa, não aquiesce nem cede quanto ao comportamento sexual. Ela leu o Corão: mas dele não absorve e nem obedece o código de conduta aplicado à mulher, que lhe exige submissão.

São inúmeras as re-escrituras das mil e uma noites, assim como se multiplicam as interpretações acerca de Scherezade. Para Malti-Douglas (in GOMES, 2000, p. 208) o seu papel é "o agente da transformação do desejo escopofílico" em uma modalidade do desejo mais passiva: a de ouvir histórias.

10 Minha tradução de: Shahrazad had borne the King three boy children:...kissing ground before him, said, "O King of the time and unique one of the age and the tide, I am thine handmaid and these thousand nights and a night have I entertained thee....May I then make bold to crave a boon of Thy Highness?"...Whereupon she cried out to the nurses and the eunuchs, saying, "Bring me my children"... they were three boy children, one walking, one crawling and one sucking. She took them and setting them before the King, again kissed the ground and said, "O King of the age, these are thy children and I crave that thou release me from the doom of death,...When the King heard this, he wept and straining the boys to his bosom, said, "By Allah, O Shahrzad, I pardoned thee before the coming of these children, for that I found thee chaste, pure, ingenuous and pious! So she kissed his hands and feet and rejoiced with exceeding joy...(1885, s./d.).



Gomes (2000) defende a noção de ser Scherezade uma feminista e “uma bela e inspiradora metáfora...” (p. 215).

III

O romance de Nélida comprova a posição de Ricoeur (1992) ao afirmar que “A metáfora não é um enigma, mas a solução de um enigma” (p. 148), na medida em que *Vozes do deserto* pode ser considerado uma peça de resistência da autora e de sua protagonista. Por meio de *Vozes do deserto* (2004), Nélida reescreve texto/s oficiais da literatura tradicional. Este movimento de “re-visão”, ensina Adrienne Rich (2017), consiste no

ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – [este ato] é, para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência (p. 66).

“Re-ver” é também um ato de resistência, porque ilumina especialmente o que concerne às questões de gênero, pois estabelece novos parâmetros para o comportamento e o destino das mulheres. Em *As mil e uma noites*, toda a ação decorre de fatos havidos no âmbito familiar, provocados pela traição da primeira mulher ao marido - Califa Chahriar (GALLAND, 2001) . Esta, em consequência, é morta e a vingança dele consiste em casar a cada noite com uma virgem e mandar decapitá-la ao clarear do dia. A violência familiar contra a mulher e a sequência de assassinatos de jovens de Bagdá durante três anos, o que caracterizam comportamentos próprios a um *serial killer*, despertam o senso de justiça na jovem Scherezade. A trama de *Vozes do deserto* passa a ser edificada sobre uma estrutura *mise-en-abyme*, que funciona como um recurso literário para as metáforas da escritora e operam nos distintos estratos do romance, o que justifica o fato de “viver[em] em um mundo dissimulado, que guarda segredos” (p. 174). As metáforas são os materiais emblemáticos das histórias de Scherezade. É o vigor das mesmas, porque intervêm no processo de sedução, que subverte as relações de poder entre Scherezade – determinada “a aniquilar o Califa” (p. 164) - e o déspota. Enquanto ela tem seu corpo confinado – é “escrava do cutelo da morte” (p. 164) - o Califa é fisgado pela encantação das histórias, uma vez que a fabulação, o processo de metaforização, cada linha do romance transpira ilusão, dissimulação, invenção, engenho e arte: a “ilusão perigosa brotando de cada coisa” (p. 348). O Califa apaixona-se, a ponto de



transferir o objeto de seu desejo erótico do corpo para as palavras, contudo “Não sabe o Califa, sentado ainda no trono, prestes a dirigir-se aos aposentos, que, a partir daquele instante, está condenado a ser novamente traído por uma mulher” (p. 177).

Ampliando o posicionamento de Virginia Woolf expresso na epígrafe deste trabalho, em *Um teto todo seu* (s./d.), cito-a novamente:

Uma ambição que ultrapassaria minha audácia, pensei, procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali, seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que reescrevessem a história... (p. 57)

Em seu fazer literário, em *Vozes do deserto*, Nélida, quase 80 anos depois, demonstra que a ambição de Virginia finalmente se concretiza. E não está sozinha. Como diz Virginia, mais uma vez, Judith, “a irmã de Shakespeare”, a poetisa, que nunca escreveu uma palavra, “ainda vive”... “em vocês e em mim” (p. 137). E as audaciosas Nélidas, Clarices, Conceições, Marthas, Anas Cristinas, Natálias e tantas outras empurram as fronteiras da literatura brasileira de autoria de mulheres/feministas, ampliando os territórios já conquistados.

Em *Vozes do deserto*, barreiras entre mulheres e homens são derrubadas e a sede de vingança do Califa perde o sentido agora que ele se torna o verdadeiro prisioneiro neste romance.

A Scherezade de Nélida resiste e liberta-se, porque é ousada.

Referências

BURTON, R. (n.1821-m.1890). **Thousand nights and a night**. Translated from the Arabic into English. London: H. S. Nichols Ltda., 16 vol. MDCCCXCVII. 1885. Disponível em [\[https://ebooks.caodelaide.edu.au/b/burton/richard/b97b/part1.html\]](https://ebooks.caodelaide.edu.au/b/burton/richard/b97b/part1.html). Acesso em 30 de junho de 2019.

COLLIGAN, C. Esoteric pornography: Sir Richard Burton’s *Arabian nights* and the origins of pornography. **Victorian Review**, v. 28, n. 2, 2002, p. 31-64 (Article). Published by Victorian Studies Association of Western Canada. Disponível em: [\[file:///D:/2019%20%20LISTA%20LIVROS%20DIGITAIS/28.2.colligan%20Burton%20-%20Pornography.pdf\]](file:///D:/2019%20%20LISTA%20LIVROS%20DIGITAIS/28.2.colligan%20Burton%20-%20Pornography.pdf). Acesso em 13 de junho de 2019.



GALLAND, A. (n.1646-m.1715) **As mil e uma noites**. Apresentação de Malba Tahan. Trad. de Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. v. 1, 2 [traduz do árabe para o francês, em 1704].

GOMES, P. B. **O método terapêutico de Scheherazade**: mil e uma histórias de loucura, desejo e cura. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HAWKES, T. **Metaphor**. London: Methuen & Co., 1977.

NASCIMENTO, D. Vozes do Deserto: do casulo das lendas ao vôo de Nélide Piñon. **Revista Brasileira**. Academia Brasileira de Letras. Fase VII, Abril-Maio-Junho 2007, Ano XIII, N. 51. p. 209-236 [pdf].

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

RICH, A. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Trad. de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel et al (Orgs.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p.64-84.

RICOEUR, P. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon (Org.). **Da metáfora**. Trad. Leila Cristina M. Darin et al. São Paulo: EDUC/ Pontes, 1992. p. 145-160.

TAHAN, M. Apresentação. In: GALLAND, A. **As mil e uma noites**. Trad. de Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. v. 1.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Nova Fronteira: São Paulo, s/d.



A ESCRITA LITERÁRIA DE DINA SALÚSTIO E VERA DUARTE: RESISTINDO À PERSISTÊNCIA DE UM CÂNONE DE PERSPECTIVA MASCULINA¹

DINA SALÚSTIO AND VERA DUARTE'S LITERARY WRITING: RESISTING THE PERSISTENCE OF A MALE PERSPECTIVE CANON

Simone Caputo Gomes²

RESUMO: Panorama histórico sobre a escritura de autoria feminina no sistema literário cabo-verdiano: impasses e resistências. De Antónia Gertrudes Pusich a Dina Salústio e Vera Duarte. Um outro olhar sobre o cânone: perspectivas, temas, denúncias, posturas, propostas. As antologias literárias ao longo da trajetória da literatura cabo-verdiana e a insistência de uma perspectiva masculina. A resistência das escritoras e das pesquisas e críticas acadêmicas à insistência patriarcal do cânone como expresso ns antologias.

Palavras-chave: Cabo Verde. Literatura de autoria feminina. Histórico. Novas perspectivas. Resistência.

ABSTRACT: Historical overview of female authored writing in the Cape Verdean literary system: impasses and resistances. From Antonia Gertrudes Pusich to Dina Salustio and Vera Duarte. Another look at the canon: perspectives, themes, denunciations, postures, proposals. The literary anthologies along the trajectory of Cape Verdean literature and the insistence of a male perspective. The resistance of female writers and academic research and criticism to the patriarchal insistence of the canon as expressed in anthologies.

Keywords: Cape Verde. Literature of feminine authorship. Historic. New perspectives. Resistance.

¹ Artigo recebido em 15 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 28 de novembro de 2019.

² Doutora em Letras pela PUC/RJ e Pós-Doutora pelas Universidades de Coimbra, Lisboa e Aveiro; Professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da USP; Líder de pesquisa do Grupo de Estudos Cabo-verdianos de Literatura e Cultura CNPq/USP; Membro da Academia Cabo-verdiana de Letras e do PEN Clube de Cabo Verde; E-mail: simonecaputog@usp.br; ORCID 0000-0002-4893-2937.



Imagens que reconheço, mas que a câmera não captou como eu vi, como vejo ainda. Outro olhar. [...] Eu, a mulher, questionando os papéis que a sociedade me impõe.

(Sara Almeida, 1993, p. 23 e 63)

Este artigo tem como ponto de impacto uma perplexidade: a constatação da insistência dos produtores de antologias (e com o destaque que é dado à poesia neste tipo de publicação), nos séculos XX e XXI, em caminhar na contramão da crítica universitária que faz proliferar ensaios, dissertações e teses sobre a escritura cabo-verdiana de autoria feminina; ao mesmo tempo, ressalta a resistência das autoras de pertença cabo-verdiana a uma perspectiva do cânone que as torna invisíveis.

Apoiando-me em um sintético acompanhamento histórico dos procedimentos de inclusão e, na maioria das vezes, exclusão da participação feminina no percurso da Literatura Cabo-verdiana até então documentado, passo a explicar as razões da minha perplexidade.

As antologias mais referidas pela crítica têm, com raras exceções, selecionado autoras, contando com alta percentagem de produção masculina. Em ensaios anteriores sobre a escritura de autoria feminina (uma de minhas linhas de pesquisa desde a década de 1990), já considerava como paradigmática desta tendência a **Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea**, organizada por Baltasar Lopes (1960), com 100% de textos de autoria masculina. Jaime de Figueiredo, em 1961, dentre 20 poetas, dava relevo apenas a Yolanda Morazzo, fato que se repetirá em seleção posterior de Manuel Ferreira (1975), em **No reino de Caliban** (Yolanda Morazzo entre 39 poetas) e de Castro Segóvia, no **Panorama de la poésíe du Cap-Vert** (1980). Os **Jogos Florais 12 de setembro de 1976** expõem 11 poetas, dentre os quais somente uma mulher, Vera Duarte.

Na década de 1980, a coletânea de poemas apresentados ao concurso do I Encontro de Jovens Escritores em São Vicente, 1981, contudo, é paritária: de 12 textos, 6 são de autoria feminina. Luis Romano, em **Contravento: antologia bilíngue de poesia cabo-verdiana** (1986), seleciona 37 autores, mas apenas uma mulher, Maria José Cunha, com um poema bilíngue de teor militante. Em 1988, Maria M. Ellen inclui, entre 36 poetas, 3 mulheres: Ana Júlia Sança, Yolanda Morazzo e Vera Duarte. Manuel Ferreira, em **50 poetas africanos** (1989), volta à perspectiva integralmente masculina de Baltasar Lopes (1960), elencando somente poetas do gênero masculino.



Este movimento de atração e retração no que toca à presença feminina persiste nas décadas posteriores.

Na década de 1990, confrontando duas publicações próximas, a antologia **Mirabilis: de veias ao sol**, organizada por José Luís Hopffer Cordeiro Almada (1991), apresenta 57 poetas cabo-verdianos revelados após 25 de abril de 1975, sendo 6 mulheres; e os dois volumes de entrevistas com escritores organizado por Michel Laban (1992) ressaltam apenas uma escritora (desta vez, uma ficcionista), Orlanda Amarílis, entre 25 autores, num intervalo de mais de três décadas desde a antologia de Baltasar Lopes, o que, entretanto, não chegou a alterar muito a dominância da ótica masculina no recorte do cânone.

Xosé Lois García contribui marcadamente para a visibilidade da autoria feminina com sua **Antologia da poesia feminina dos PALOP**, 1998, em que inclui 7 poetas cabo-verdianas. A brasileira Denira Rozário organiza, em 1999, **Palavra de poeta**, antologia com entrevistas, destacando, dentre 12 cabo-verdianos, apenas 2 mulheres: Yolanda Morazzo e Vera Duarte; Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, ainda em 1999, em sua **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX** (Volume 2: Cabo Verde), ressalta 44 autores, dos quais 4 mulheres: as já citadas Yolanda e Vera, além de Ana Júlia e Dina Salústio.

No nosso século, na antologia **Poesia africana de língua portuguesa** (2003), Livia Apa, Arlindo Barbeitos e Maria Alexandre Dáskalos, dentre 23 poetas, destacam 3 mulheres: Alzira Cabral, Dina Salústio e Vera Duarte. **Na liberdade** (2004), antologia poética comemorativa dos 30 anos do 25 de abril, em meio a 131 poetas (dos dois gêneros), apenas Vera Duarte comparece; Francisco Fontes reúne 32 poetas em **Destino de bai** (2008), sendo 9 mulheres (se forem incluídas as “improvisações visuais” de Elisa Schneble). **Portuguesia: contraantologia**, organizada pelo brasileiro Wilmar Silva em 2009, elenca, dentre poetas de vários países de língua portuguesa, 7 cabo-verdianos, sendo 2 mulheres: Vera Duarte e Vivianne Nascimento.

Mais próximos de nós, Frederick Williams, em **Poets of Cape Verde**, edição bilíngue, apresenta, em 2010, textos de 35 poetas, sendo 4 mulheres. No mesmo ano, o brasileiro Carlos Alberto Faraco organiza um manual do professor voltado para o ensino médio (**Português: língua e cultura**), e inclui apenas 1 poeta de Cabo Verde: Vera Duarte. A coleção



Horizontes insulares, de literatura e arte contemporânea, dirigida por Nilo Palenzuela (2010), elege também Vera Duarte como representante de Cabo Verde, com seus **Exercícios poéticos** traduzidos em espanhol e inglês. Ricardo Riso, em **Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea** (2011), apresenta 13 autores, dentre os quais 6 mulheres, de forma mais próxima da paridade.

Amosse Mucavele, em sua antologia **poética A arqueologia da palavra e a anatomia da língua** (2013), equipara as autorias feminina e masculina ao elencar 10 poetas de Cabo Verde, dentre outros de língua portuguesa. Silvino Lopes Évora, na **I Antologia dos poetas de Tarrafal de Santiago** (2014), ressalta 33 poetas, dos quais 5 mulheres; Érica Antunes Pereira, Maria de Fátima Fernandes e Simone Caputo Gomes, dos autores que figuram em **Cabo Verde: 100 poemas escolhidos** (2016), destacam 7 autoras; Helena Carvalhão Buescu e Inocência Mata, no entanto, referem apenas Vera Duarte em seus 2 volumes de **Literatura-mundo comparada: perspectivas em português** (2017); Rui Guilherme Silva e António de Névada incluem, respectivamente, 10 e 13 autores em suas antologias de poesia **DiVersos** (2009) e **Poesia CV – Hoje, séc. XXI ?** (2018). Nenhuma mulher, num movimento de retração absoluta que nos faz retroceder à década de 1960.

No Brasil, em 2019, Anita de Moraes e Vima Lia Martín selecionam poemas africanos em língua portuguesa cujo tema é o Brasil, destacando 1 poeta de Cabo Verde: Vera Duarte.

O que observo, num rápido olhar sobre este panorama, é a dominância evidente de uma escritura de produção masculina para o que se tem considerado como canônico, além de uma retração crescente no século XXI no olhar seletivo dos/das organizadores/as de antologias, um dos instrumentos indicativos do que se considera qualitativo para ser canonizado.

É claro que todo recorte do antologador é subjetivo, argumento que pode imediatamente ser evocado e que pode justificar as seleções apresentadas. Contudo, desde a década de 1990 e, sobretudo, nesta virada para a segunda década do século XXI, obras de autoria feminina como as de Dina Salústio (com relevo para a sua ficção) e Vera Duarte (tendo por foco maior a sua poesia) têm se destacado no panorama nacional e internacional, obtendo prêmios e visibilidade considerável em eventos, festivais,



dissertações e teses e outros dispositivos legitimadores no campo literário. Vale, também por isso, relembrar alguns dados históricos dessa trajetória ascendente, que não repete o movimento de total retração quanto à presença feminina observado nas antologias organizadas por Rui Guilherme Silva e António de Néveda.

A ressalva do organizador da antologia **Mirabilis** (1991), quando da apresentação do volume, demonstra consciência da “disparidade” que “emerge da condição sexual dos antologiadados” poetas (e aqui faço uma ressalva teórica – do gênero social dos antologiadados e não de uma “condição”), resumindo o que buscamos evidenciar: “Com efeito, a masculinidade é uma das características fundamentais da poesia escrita cabo-verdiana. Contrariamente à poesia oral [...], a presença feminina na poesia cabo-verdiana é bastante escassa” (p. 22).

Fazendo um retrospecto histórico para afirmar a necessidade de dar visibilidade cada vez maior à produção feminina (não tão “escassa” quanto se propala) na área das chamadas Literaturas Africanas em Língua Portuguesa e, especialmente da Literatura Cabo-verdiana, trago à memória uma importante mulher nascida na ilha de São Nicolau, comumente esquecida da crítica, e que inaugura as chamadas publicações africanas (“ultramarinas”) em língua portuguesa, antes mesmo do surgimento do prelo (1842) nas colônias: Antónia Gertrudes Pusich (1805, S. Nicolau-1883, Lisboa). Cabo-verdiana, filha do Almirante António Pusich, de origem croata, primeira mulher a assumir a direção e propriedade de um periódico, fundando ainda três revistas, foi poeta colaboradora do **Almanach de lembranças luso-brasileiro** (a partir de 1854) e do **Almanach luso-africano**.

Frequentadora da galeria das senhoras na Câmara dos Deputados em Lisboa, Pusich interessava-se por participar na vida política, dedicando-se à luta para a erradicação do obscurantismo intelectual em que viviam as mulheres da segunda metade do século XIX, militando pela conveniência da instrução feminina e em prol das viúvas e desvalidos.

Uma investigação atenta à produção literária de cabo-verdianos espalhados pelas sete partidas do mundo deverá retomar, obrigatoriamente, o nome de Antónia Gertrudes Pusich porque, como ressalta o renomado investigador Manuel Ferreira, da lavra desta cabo-verdiana surge, provavelmente, “a mais antiga obra literária de um autor africano” (FERREIRA, 1977, p. 13), o poemeto “Elegia à memória das



infelizes victimas assassinadas por Francisco de Mattos Lobo, na noute de 25 de junho de 1844 (sic)”, publicado em Lisboa. Ressalvamos que Ferreira data o poema de 1844, mas, na verdade, o texto se refere ao crime cometido por Francisco de Mattos Lobo em 25 de julho de 1841, sendo estes o mês e o ano prováveis da publicação da obra de Pusich.

Assim, embora se afirme nos manuais mais conhecidos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa que a publicação, em 1849, de **Espontaneidades da minha alma**, do angolano José da Silva Maia Ferreira, seja a primeira produção africana em Língua Portuguesa, a menção do trabalho de Antónia Pusich, intelectual que iniciou seus escritos literários e políticos por volta de 1841 e com publicações em jornais e revistas portuguesas, realizando ainda numerosas conferências e outras intervenções públicas, já nos incita a um resgate de textos invisíveis no cânone em seu atual estado da arte, publicados por cabo-verdianas dentro e fora do arquipélago.

É ainda Antónia Gertrudes Pusich que funda e dirige, em 1849, em Lisboa, **A Assembleia literária**, periódico voltado para o sexo feminino e um marco na divulgação da escrita de mulheres, já que a partir dele os nomes das autoras (e não mais pseudônimos masculinos) passavam a constar regularmente junto aos respectivos artigos. Na senda de Pusich, numerosas mulheres vieram a destacar-se nos jornais literários, de moda, noticiosos ou políticos, o que representou o início de uma luta pela sua visibilidade e pelo seu reconhecimento para além do agregado familiar, no espaço público.

Se nos reportarmos ao século XIX, os “almanaques” constituíam um repositório ou “miscelânea” de estilos vários (literárias, científicas, recreativas, históricas, jornalísticas) e interessa-nos destacar aqui a presença de cabo-verdianas nestas miscelâneas.

No **Almanaque de lembranças luso-brasileiro 1851-1900** (volume 1), por exemplo, figuram (por ordem cronológica de aparecimento) Antónia Gertrudes Pusich, Emília dos Martyres Aguiar, Africana (Maria Luísa de Sena Barcelos), Adelaide Maria das Neves, Ida Loff de Fonseca, Carlota Lopes, Adela Nobre Martins. Humilde Camponesa (Gertrudes Ferreira de Lima). A edição organizada por Gerald Moser, **Almanach de lembranças 1854-1932** (1988), acrescenta a esses nomes “Uma desconhecida” e Maria Christina Rocha.



No **Almanach luso-africano**, dirigido pelo Cônego António Manuel da Costa Teixeira, volumes de 1895 e 1899 (TEIXEIRA, 2011 a, 2011 b), podemos verificar também a maioritária participação de Cabo Verde e o destaque à presença das “Collaboradoras” ou “Senhoras”, acrescentando-se ao painel até aqui recortado os nomes de Antónia da Costa, Maria da Costa, Esperança de Jesus, Obscura Paulense e “Uma Sertaneja”.

Pelo exposto, pode-se verificar que as escritoras acima elencadas são praticamente desconhecidas da crítica, mulheres invisíveis em seu labor, que merecem uma pesquisa aprofundada da significação de seus textos e de suas intervenções na formação da Literatura Cabo-verdiana e na constituição de seu cânone.

Na geração do **Suplemento Cultural**, Sílvia Crato Monteiro também não é referida pela crítica, apenas Yolanda Morazzo.

Mais próximas de nós, outras autoras despontam, algumas com tímidas tentativas na Revista **Mujer** (da OMCV), outras com textos antologiadados em **Canto liberto** (1981) e **Mirabilis: de veias ao sol** (1991) ou com livro próprio: Alice Wahnnon Ferro, Alícia Borges, Ana Julia Monteiro de Macedo Sança, Arcília Barreto, Dina Salústio (Bernardina Oliveira), Eleana Lima, Eunice Borges, Lara Araújo (ou Madalena Tavares), Lídia do Rosári), Luísa Chantre, MG’Nela, Manuela Fonseca, Margarida Moreira, Maria Guilhermina, Maria José da Cunha, Maria Lídia do Rosário, Nely, Paula Martins, Vera Duarte.

Assim, como sintetiza Benjamin Abdala Jr.: “À identidade da nação soma-se a do assim chamado gênero. Não se trata apenas de representar Cabo Verde, mas de construir a maneira de ser das mulheres cabo-verdianas” (ABDALA JR., 1999, p. 16). Sara Almeida, em **Depois telefone** (novela), também faz a sua opção de recorte da realidade: “Se eu quero conhecer o meu país, devo identificar o maior grupo a que pertencço – as mulheres” (ALMEIDA, 1993, p. 79).

Um dos temas preferidos de nossas pesquisas nas últimas décadas tem sido a emancipação da mulher cabo-verdiana, sua importância no desenvolvimento do país e sua contribuição para a inserção de um outro olhar sobre o cânone literário de hegemonia masculina, com a assunção/revelação das subjetividades femininas, apesar de inúmeros obstáculos.



Sabemos que a alfabetização chegou tarde ao acesso das cabo-verdianas, recebendo incremento no pós-independência; é fato conhecido que, no arquipélago, grande número de famílias tem por chefe uma mulher, o que lhe toma grande parte do tempo e cuidado, restringindo-a ao espaço privado. Fatores econômicos, sociais, culturais e a maciça emigração masculina de longo histórico têm impactado a fragilidade da família, com consequente instabilidade da mulher (e dos filhos menores). Dados do último censo indicam que a maioria das famílias cabo-verdianas habita as zonas rurais, particularmente tocadas pela pobreza, apresentando ainda baixo nível de instrução, escolarização e formação profissional.

Por mais que se tenha empenho na promoção feminina, a situação de vantagem do homem em relação à mulher na sociedade crioula é patente, derivada das referências ideológicas e dos valores cultivados num passado histórico e num ordenamento jurídico não muito distante, que impunham a superioridade masculina.

Na mais recente publicação do Instituto Nacional de Estatística **Mulheres e homens em Cabo Verde – factos e números** (2017), o que os dados deixam perceber em relação às esferas do poder é que o desequilíbrio de gênero é ainda gritante, não se vislumbrando em nenhum setor algo que se aproxime da paridade. Observemos: 23.6% de mulheres para 76.4% de homens no parlamento; 29% de deputadas municipais para 71% de eleitos municipais; 0% de mulheres presidentes de Câmara Municipal para 100% de homens; 35% de mulheres líderes de empresas para 65% de homens chefes de empresas, ou 11.1% de dirigentes femininas de ONG e ACB contra 88.9% de masculinos.

Esse painel corrobora o que verificamos no campo literário no que se refere às aludidas antologias, quantidade de edições femininas, premiações, enfim, dispositivos legitimadores de um sistema: a vigência do discurso hegemônico de gênero (o masculino).

Cabe, então, darmos destaques a escritoras vivas e em plena produção³ (e visibilidade cada vez maior) como **Vera** Valentina Benrós de

³ Obras poéticas: **Amanhã amadrugada** (1993), **O arquipélago da paixão** (2001), **Precos e súplicas ou os cânticos da desesperança** (2005), **Ejercicios poéticos**. Exercícios poéticos. Exercices poétiques (2010), **De risos & lágrimas** (2018), **A reinvenção do mar**: antologia poética (2018). Em prosa: **A candidata** (romance, 2004, Prémio Sonangol), **A palavra e os dias** (crônicas, 2013), **A matriarca**: uma estória de mestiçagens (romance, 2017), **Cabo Verde, um roteiro sentimental**: viajando pelas ilhas da sodad, do sol e da morabeza (2019).



Melo **Duarte** Lobo de Pina, juíza desembargadora nascida no Mindelo, detentora de vários prêmios como o atribuído pela Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), o Norte-Sul dos Direitos Humanos do Conselho de Europa e o Tchicaya U Tam'Si de Poesia Africana, tendo poemas traduzidos em várias línguas como alemão, árabe, espanhol, francês, holandês, inglês, sueco (além de originais em língua cabo-verdiana e língua portuguesa), alguns musicados e também objeto de diálogo com jovens poetas de Cabo Verde e do Brasil, que lhe dedicaram os livros **Dialogando com a escrita de Vera Duarte** (2015, Escola Secundária do Salineiro) e **Combinando palavras com Vera Duarte** (2014, Escola Estadual Otoniel Mota, Ribeirão Preto).

Outras se somam a Vera na produção de obras poéticas, como Artemisa Ferreira, Bernardina R. Alves, Carlota de Barros, Inestefânia Nogueira, Leopoldina Barreto, Madalena Brito Neves, Maria Helena Sato, Margarida Fontes, algumas com produção bilíngue (em português e em cabo-verdiano).

A produção em língua cabo-verdiana tem revelado poetas do grupo **Versus na Kriolu** (antologia, 2013) como Analina Rocha, Amália Faustino, Arlete Alana, Clenira Varela, Edmeia Semedo, Francisca Gomes, Indira Monteiro, Sabina Miranda e Zany Cabral, além de Misá (pintora e poeta, com livro publicado, **D'amor i di sentimento**, 2007).

Como facilmente se verifica desse apanhado histórico que ora elaboro, a invisibilidade da poesia – e, acrescento, da escritura – de autoria feminina é patente e tal fato merece reflexão e reversão.

Na prosa, a par de Orlanda Amarílis, já lembrada no livro de entrevistas de Michel Laban (1992), considero a obra de Dina Salústio como o grande marco do sistema literário, sobretudo a partir de seu texto inicial, **Mornas eram as noites** (1994).

Bernardina Oliveira Salústio, natural da ilha de Santo Antão é detentora de vários prêmios como o de Cultura da Quinta edição da gala “Somos Cabo Verde” (2019), de Tradução do PEN Club England (2018), o Rosalia de Castro para a Literatura em Língua Portuguesa, Espanha (2016), o Prémio em Literatura Infanto-juvenil dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (2000), o 1º Prémio de Literatura Infanto-juvenil de Cabo Verde, (1994). Professora, assistente social e jornalista, iniciou seu percurso literário pela poesia, na antologia **Mirabilis, de veias ao sol** (1991),



enveredando depois pela narrativa breve (**Mornas eram as noites e Filhos de Deus**, contos/crônicas, 2018) e pelo romance (**A louca de Serrano**, 1998; **Filhas do vento**, 2009; **Veromar**, 2019). Produziu ainda textos para crianças e jovens: **Estrelinha Tlintlim** (2000) e **O que os olhos não veem** (2002, como coautora).

Na estreia literária, já abordava um tema recorrente na história das mulheres de todo o mundo, a violência de gênero, no poema “Apanhar é ruim demais” (SALÚSTIO In: ALMADA, 1991, p. 157). Na prosa, textos pungentes, candentes e resistentes, que “chutam o balde” da dominação (hegemonia) masculina (BOURDIEU, 2012) e se propõem a “virar o jogo” (como quer Vera Duarte, 2018, p. 84), compõem o universo de **Mornas eram as noites** (SALÚSTIO, 1994, contos/crônicas), **A louca de Serrano** (1998, romance), **Filhas do vento** (2009, romance), **Filhos de Deus** (2018, contos e monólogos), **Veromar** (2019, romance).

O recorte das histórias de mulheres contadas por elas próprias, na subjetividade de perspectiva, tem por mote a epígrafe da coletânea de 1994: “De como elas se entregaram aos dias”; e por postura o recado do seguinte texto: “Sete mulheres. Nenhuma médica, nenhuma pianista, nenhuma atriz, nenhuma assunto de notícia. Possivelmente nenhuma delas mulher má. **E se incendiassem a cidade?**” (1994, p. 29).

Dina Salústio retrata situações-limite, em textos que falam de liberdade, do grito e da resistência femininos, do machismo e das novas masculinidades, do lugar ideológico reservado à Mãe, da maternidade precoce e das crianças abandonadas, das mulheres viciadas em bebida, da prostituição, da loucura feminina, da violência contra as mulheres, da pedofilia, entre outros temas, alguns bastante provocativos para o contexto de sua estreia na ficção na década de 1990.

Para Daniel Spínola (1998, p. 205) Salústio “inaugura uma nova forma de comunicar e um novo modo de percepção do mundo” na ficção cabo-verdiana.

Acompanham Dina Salústio nesse painel da prosa de autoria feminina – que considero muitas vezes relegada pela crítica – Vera Duarte (**A candidata**, romance, 2004, Prémio Sonangol; **A palavra e os dias**, crônicas, 2013; **A matriarca**: uma estória de mestiçagens, romance, 2017; **Cabo Verde, um roteiro sentimental**: viajando pelas ilhas da sodad, do sol e da morabeza, 2019); e Fátima Bettencourt, detentora do prêmio Eugénio



Tavares da Crónica jornalística, AEC, 2006 (**Semear em pó**, contos, 1994; **Um certo olhar**, crônicas, 2001; **Mar – caminho adubado de esperança**, contos, 2006; **Lugar de suor, pão e alegria**, crônicas, 2008; **Prosas soltas**, 2016; **Sonhos & desvarios**, contos, 2019).

Menciono ainda autoras que se têm dedicado à prosa, nas modalidades conto, crônica e romance: Maria Helena Spencer, Ivone Ramos (Ivone Aida), Ondina Ferreira/Camila Mont Rond, Leopoldina Barreto, Jaqueline Torres, Eileen Almeida Barbosa, Sara Almeida, Dionisia Velhinho Rodrigues, Yara dos Santos, Eurydice, Mana Guta.

Em suma, na contramão das inúmeras lacunas observadas que podemos denominar de “memoricídio”, afirmo, com Vera Duarte:

Sim
um outro mundo é possível
sem estupros mutilações ou sequestros
sem humilhações nem discriminações
sem açoites nem mortes prematuras. (DUARTE, 2013,
p. 42)

Resgatar o memoricídio (discriminações/mutilações) operado com relação às produções literárias femininas é o meu objetivo há longo tempo, inserindo-me na construção deste “outro mundo possível”, inclusivo e não vitimizador das mulheres referido pela poeta. Por tal motivo, vale a pena proceder a uma verticalização da pesquisa do vasto material oferecido pelas escritoras cabo-verdianas, para aquilatar as denúncias de um patriarcalismo repressor e violento, além de inferir as refrações e resistências que suas perspectivas podem imprimir ao cânone marcadamente masculino.

O poema “Sinais”, de Vera Duarte, pode ser lido como uma proposta de olhar o cânone cabo-verdiano e a trajetória das mulheres de forma diversa com relação à hegemonia patriarcal:

Pelo tempo por que passei
deixei gravados os **meus sinais**
d’insurreição, revolta e rebeldia
e d’alegria para lá da dor [...]
d’escrava amarrada ao tronco
esperando a cruel chibata [...]
de triste esposa submissa
obedecendo ao rude senhor [...]
pelo tempo por que passar



deixarei gravados **outros sinais**.
(DUARTE, 2001, p. 57-58, grifos nossos)

Num poema panfletário, a poeta dá voz ao coletivo de mulheres,
ela acrescenta:

Vieram todas
e vêm gritar
por quê?

**Elas escrevem
e ninguém nomeia
por quê?**

Elas governam
e ninguém reconhece
por quê? [...]

Elas são mulheres
de todas as cores
de todos os credos
que sabem dizer ao poder
todos os poderes
o que querem

Chutando o balde
virando o jogo
cuidando das crias

buscando água
carregando a lenha
superando todas as tragédias

Mas também
parindo livros
sonhando poemas
construindo pontes
esculpindo artes. (DUARTE, 2018, p. 83-85)

Todas as escritoras referidas vão, portanto, demarcando os “sinais” da longa caminhada feminina desde a restrição ao espaço privado até a conquista do espaço público na liberdade da escrita. Constroem, ao mesmo tempo, sua história e seu futuro: “A poesia escrita por mulheres/É profecia” (FONTES, 2013, p. 59).

Ao texto que se fez longo, pois que aponta para ensaios futuros, imprimo aqui uma pausa para reiterar, em coro com Dina Salústio, Vera Duarte e outras tantas vozes femininas que compuseram esta viagem, que



vale a pena imergir neste mundo ainda a desbravar que é a escritura literária cabo-verdiana de autoria feminina, tendo por parâmetro o mote que preside esta produção: “busco um outro começo/construo um outro futuro” (DUARTE, 2018, p. 18).

Referências

AAVV. **Antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea**. Seleção de Baltasar Lopes; introdução de Manuel Ferreira; comentários de A. A. Gonçalves. [s.l]: Achamento de Cabo Verde: Henriquinas, 1960.

AAVV. **Jogos florais 12 de setembro 1976**. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, [1976].

AAVV. **Almanaque de lembranças luso-brasileiro**: presença cabo-verdiana – 1851-1900 – vol. I. Organização de Pédagogie, Cultures et Littératures Lusographes. Rennes; Praia: Pédagogie, Cultures et Littératures Lusographes; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Ponto & Vírgula Edições, 2012.

AAVV. **Canto liberto**. Praia: Edições Juventude, 1981.

ABDALA JR., B. et al. **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

ALMADA, J. L. H. C. (Org.). **Mirabilis de veias ao sol**: antologia dos novíssimos poetas cabo-verdianos. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

ALMEIDA, S. **Depois telefone**. Novela. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1993.

APA, Livia et. al. (Org.). **Poesia africana de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2003.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BUESCU, H. et al. **Literatura-mundo comparada**: perspectivas em português. Lisboa: Tinta-da-China, 2017. 2v.

DIAS, M. O. L. da S. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. In: **Estudos feministas**. UFRJ/CIEC, 2º semestre, 1994, p. 373-382.

DUARTE, V. **O arquipélago da paixão**. Mindelo: Artletra, 2001. Prefácio de Simone Caputo Gomes.



_____. **A palavra e os dias**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

_____. **De risos & lágrimas**. Praia: Livraria Pedro Cardoso, 2018.

ELLEN, M. M. (Org.). **Across the Atlantic**: anthology of Cape Verdean Literature. North Dartmouth, Mass: Center for the Portuguese Speaking World Southeastern Massachusetts University, 1988.

ÉVORA, S. L. (Org.). **I antologia dos poetas de Tarrafal de Santiago**. Praia: Editorial Sotavento, 2014.

FARACO, C. A. **Português**: língua e cultura. 3. Série. Manual do Professor. 2.ed. Curitiba: Base Editorial, 2010.

FERREIRA, M. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. V.1.

_____. **No reino de Caliban**: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa. Lisboa: Seara Nova, 1975. V. 1.

_____. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. Venda Nova, Amadora: Livraria Bertrand, 1977.

_____. **50 poetas africanos**. Lisboa: Plátano, 1989.

FIGUEIREDO, J. (Org.). **Modernos poetas caboverdianos**: antologia. 1.ed. Praia: Edições Henriquinas Achamento de Cabo Verde, 1961.

FONTES, F. **Destino de bai**: antologia de poesia inédita cabo-verdiana. Coimbra: Saúde em português, 2008.

FONTES, M. **De lírios**. Lisboa: Edições Almedina, 2013.

GARCÍA, X. L. (Org.). **Antologia da poesia feminina dos PALOP**. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1998.

GOMES, C. **Mulher e poder**: o caso de Cabo Verde. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2011.

GOMES, S C. **Cabo Verde**: literatura em chão de cultura. S. Paulo-Praia: Ateliê Editorial-UNEMAT-Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro de Cabo Verde, 2008.

_____. et al. **Cabo Verde**: 100 poemas escolhidos. Praia: Pedro Cardoso Livraria, 2016.

LABAN, M. **Cabo Verde**: encontro com escritores. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1992. 2V.



MORAES, A. et al. **O Brasil na poesia africana de língua portuguesa**. São Paulo: Kapulana, 2019.

MOSER, G. M. **Almanach de lembranças 1854-1932**: textos africanos. Linda-a-Velha: Edições ALAC, 1993.

MUCAVELE, A. (Org.). **A arqueologia da palavra e a anatomia da língua**: antologia poética. Prefácio de Paulo Seben de Azevedo. 1.ed. Maputo: Revista Literatas, 2013.

NÉVADA, A. **Atlântida. Revista de Cultura**. Poesia CV – Hoje, séc. XXI? Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 2018. V. LXIII.

RISO, R. **Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea**. Disponível em: **Revista África e Africanidades** - Ano IV - n. 13 - Maio, 2011. <http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/ANTOLOGIA-CABO-VERDE.pdf>. Acesso em 12 de setembro de 2019.

ROMANO, L. (Org.). **Contravento**: antologia bilíngue de poesia cabo-verdiana. [Tauton –Mass.]: Atlantic Publishers, 1982.

ROZÁRIO, D. **Palavra de poeta: Cabo Verde e Angola**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SALÚSTIO, D. **Mornas eram as noites**. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1994.

SECCO, C. L. T. De cânticos, rosas e desesperanças: algumas reflexões sobre a poesia em Cabo Verde no período da pós-independência. In: **Via Atlântica**, 10. São Paulo: USP, 2006, p. 43-57.

_____. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX**. V. 2: Cabo Verde. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ-Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 1999.

SEGÓVIA, J. C. **Panorama de la poésie du Cap-Vert**. Impaza: Université Nationale du Zaire, 1980.

SILVA, R. G. (Org.). **DiVersos**: poesia e tradução (26). Águas Santas: J. C. Costa Marques, 2009.

SILVA, S. A. P. **Como construir uma literatura nacional**: as antologias “henriquinas” de Baltasar Lopes e Jaime Figueiredo e a produção do Cânone da literatura cabo-verdiana. Coimbra: Faculdade de Letras, 2011. Dissertação de Mestrado.

SILVA, W. (Org.). **Portuguesia: contraantologia**. Belo Horizonte: Anome Livros, 2009.



SPÍNOLA, D. “Mornas eram as noites”. In VEIGA, M (Org). **Cabo Verde: insularidade e literatura**. Paris: Karthala, 1998, p. 205-208,

TEIXEIRA, A. M. da C. (Director). **Almanach luso-africano ilustrado para 1895**. Organização de João Lopes Filho e Alberto Carvalho. Coimbra: Edições Almedina, 2011a.

_____. **Almanach luso-africano ilustrado para 1899**. Organização de João Lopes Filho e Alberto Carvalho. Coimbra: Edições Almedina, 2011b.

VELHOTE, J. et al. **Na liberdade**: antologia poética 30 anos – 25 de Abril. Peso da Régua: Garça Editores, 2004.

Mulheres e Homens em Cabo Verde – factos e números. Praia: Instituto Nacional de Estatística- Instituto Caboverdiano para a Igualdade e Equidade de Género, 2017.

WILLIAMS, F. G. **Poets of Cape Verde: a bilingual selection**. Provo, Utah: Brigham Young University Studies; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro; Lisboa: Instituto Camões, 2010.



O IMAGINÁRIO DA NATUREZA E O DISCURSO ECOFEMINISTA EM ALINA PAIM¹

THE IMAGINARY OF NATURE AND THE ECOFEMINIST SPEECH IN ALINA PAIM

Ana Leal Cardoso²

RESUMO: Este artigo objetiva mostrar na obra *A sombra do patriarca*, de Alina Paim, uma escritora brasileira do século XX, como o imaginário da Natureza, em suas representações míticas, dialoga com a crítica feminista moderna em consonância com o ecofeminismo defendido por Susan Griff, Stella Lauter e Isilda Alves. A narrativa em foco apresenta um discurso de resistência capaz de analisar e responder às múltiplas formas de opressão e de dominação que tanto as mulheres quanto a Natureza têm sofrido nas últimas décadas. A ideia de imaginário simbólico que trazemos aqui está fundamentada nas teorias psicológicas, filosóficas e mitológicas propostas por Carl Jung, Mircea Eliade e Joseph Campbell, para evidenciar que o mito da Grande Deusa é uma presença constante no processo de busca de identidade da protagonista.

Palavras-chave: literatura, crítica feminista, imaginário, ecofeminismo

ABSTRACT: This article aims to show in the work *The shadow of the patriarch* of Alina Paim, a Brazilian writer of the twentieth century, as the imaginary of Nature in its mythical representations dialogues with modern feminist criticism in line with the ecofeminism defended by Susan Griff, Stella Lauter and Isilda Alves. The narrative in focus presents a discourse of resistance capable of analyzing and responding to the multiple forms of oppression and domination that both women and Nature have suffered in recent decades. The idea of symbolic imaginary that we bring here is based on the psychological, philosophical and mythological theories proposed by Carl Jung, Mircea Eliade and Joseph Campbell, to show that the myth of the Great Goddess is a constant presence in the process of search for the identity of the protagonist.

Keywords: literature, feminist critic, imaginary, ecofeminism

¹ Artigo recebido em 16 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 27 de novembro de 2019.

² Prof. Titular de literatura e pesquisadora do PPGL/UFS. Líder do GELICI/UFS/CNPq. E-mail: analealca@yahoo.com.br



Introdução

Este artigo é parte da homenagem pelo centenário da escritora sergipana Alina Paim, cuja expressiva produção ficcional - que há muito deveria estar inserida com destaque no percurso do moderno romance brasileiro - traz a marca da luta por uma sociedade mais justa socialmente melhor. Fruto de experiências transformadoras por que passou o século XX, em diferentes áreas do conhecimento, sua produção literária brinda-nos com a presença de personagens femininas que surgem na contramão de princípios essencialmente eurocêntricos e patriarcais, destacando o jeito 'feminista' de ser, ainda que em estado larvar. Não obstante ter produzido dez romances e de ter contribuído significativamente para a expressão da literatura infantil brasileira, iluminada pelas contemporâneas Cecília Meireles e Clarice Lispector, Paim, que ingressou na vida Literária em 1944, com a publicação do romance *Estrada da liberdade*, continua quase desconhecida pela Academia.

Este artigo objetiva mostrar, na obra *A sombra do patriarca*, de Alina Paim, como o imaginário da Natureza em suas representações míticas dialoga com a crítica feminista moderna em consonância com o ecofeminismo defendido por Susan Griff, Stella Lauter e Isilda Alves. Com tal desafio, está dividido em duas partes: na primeira, mostramos que, pelo viés do mito e do símbolo, podemos compreender o imaginário do artista de uma cultura e de uma época, na tentativa de interpretar as disposições humanas; na segunda, apresentamos o discurso ecofeminista de Paim, através da personagem Raquel, que luta por uma sociedade mais justa e inclusiva.

A ideia de imaginário simbólico que trazemos aqui está fundamentada nas teorias psicológicas, filosóficas e mitológicas propostas por Carl Jung, Miececa Eliade e Joseph Campbell, respectivamente, que consideram as representações mentais concretas e abstratas das coisas e os significados atribuídos às imagens em nível consciente e inconsciente de motivação e produção. Em determinados discursos míticos as imagens- ou arquétipos- são mantidas, atualizadas ou recriadas numa relação direta com a forma do desenvolvimento dos modos de produção de cada contexto cultural.

Representação coletiva da palavra 'inspirada', imagem que fixa um acontecimento no coração do homem, o mito é o instrumento



necessário ao artista, pois funciona como aporte de natureza externa e interna, capaz de organizar a estrutura do imaginário na literatura, trazendo sempre uma mensagem que orienta, educa, persuade, explica, desvia, cria realidades de modo a transmitir verdades universais que conservam, de cultura para cultura, um modo similar de imaginar o mundo e os homens. Na concepção de Campbell, o mito pode ser comparado a um sonho coletivo, define-o nos seguintes termos: “O mito é o útero do nascimento especificamente humano do homem: a matriz há longo tempo usada e testada, dentro da qual o ser incompleto é levado à maturidade” (1997, p. 76).

São abundantes as imagens da Natureza no romance *A sombra do patriarca*, o que nos leva a associá-las ao mito da Deusa Mãe ou Mother Earth (Mãe Terra), um dos mitos mais presentes no inconsciente coletivo e, segundo Jung (1996, p. 64), relacionado às etapas da vida tais como nascimento, casamento, lutas, funerais, velhice, morte, enfim, a todo processo de transformação do feminino, oriundo de lutas e conquistas ao longo dos tempos. Esse mito era cultuado nas sociedades matriarcais, em que a mulher tinha papel de destaque: sempre associada a uma imagem de criação e harmonia com a Terra.

Atrelado a ele, evidencia-se o mito do eterno retorno - uma associação lunar em que se destacam as fases minguantes e crescentes, desaparecimentos e reaparições - o que “configura a natureza cíclica da Natureza, o ritmo e o retorno da experiência humana” (HOLLIS, 1997, p.78). O mito do eterno retorno está associado com a cultura da Grande Deusa, pois faz parte do ciclo de sacrifício, tornando a vida nova por morte, trazendo força ao processo de transformação do neófito.

Da cultura da Deusa Mãe ao ecofeminismo

A tese evolucionista de um matriarcado primitivo, defendida pelo alemão Bachofen e por Lewis Morgan, no final do século XIX, obteve grande sucesso; ambos postularam que as famílias primitivas tinham primeiro sido matriarcados, linhagens fêmeas que somente reconheciam a ascendência materna. Tempos depois, Friedrich Engels adotava a mesma tese. Essa teoria se apoiava no fato de que a filiação mãe/filho é indiscutível, enquanto a paternidade pode ser posta em dúvida, até mesmo ser ignorada. Só muito mais tarde os povos primitivos teriam começado a conceber a



noção de paternidade. O matriarcado se caracteriza pelo prestígio feminino muito superior ao masculino; esse poder feminino e materno é atestado, segundo Badinter, “por um número impressionante de esculturas e de representações de personagens femininos de porte imponente, cuja natureza divina se afirma cada vez mais nitidamente” (1986, p.58); no que tange às representações masculinas, estas eram pobres e escassas, despojadas do aspecto hierático e mágico dispensado à Deusa.

As religiões neolíticas cultuavam a Grande Deusa e não eram separadas do mundo real. Nessa época os homens começavam a ‘dominar’ a Natureza em vez de sofrer seus efeitos, as Mulheres estavam na linha de frente, pois elas faziam crescer os produtos da terra, associando o poder de fecundidade ao de fertilidade. Badinter (1986, p.59) assegura que o fato de o Divino ser sempre representado sob a forma feminina ratifica o prestígio das Mulheres. Para essa pesquisadora, “a agricultura é uma invenção feminina”, visto que a mulher “tinha a oportunidade de observar os fenômenos naturais da sementeira e da germinação. Era normal que ela tentasse reproduzi-los artificialmente” (1986, p. 60).

Ao citar os estudos de Lewis Mumford, Badinter observa que existe uma diferença marcada entre as fases primitivas e tardias da civilização neolítica, que correspondem àquela que separa a horticultura da agricultura, isto é, a cultura das flores, dos frutos e legumes, da cultura dos grãos (1986, p.60-1). Na medida em que é um trabalho quase exclusivamente feminino, a jardinagem está na origem longínqua da agricultura. Badinter observa que foram as Mulheres que tomaram as primeiras medidas de domesticação, ao homem cabia caçar e vigiar o rebanho. A esse respeito ela coloca que “a complementaridade das tarefas continua sendo respeitada; e quanto mais nos afastamos da época dos caçadores, mais nos aproximamos da agricultura, e mais impressionante vai ficando o poder feminino” (1986, p. 02).

A Deusa Mãe não foi representada apenas sob a forma de uma mulher imponente, de olhar terrível. Ela igualmente se encarnou em vegetais e animais. Muitas vezes tomou formas correspondentes aos animais com os quais acasalava. Seu império se estende a todos os seres; quando possui a forma humana, reveste sempre as três características: nudez, obesidade e uma considerável feminilidade; sua soberania estende-



se sobre o infinito do tempo e do espaço. Na Creta minoica, sozinha, ela simbolizava a unidade do universo, e igualmente a vida e a morte.

Para o estudioso das religiões, Mircea Eliade, as culturas agrícolas do neolítico elaboraram uma ‘religião cósmica’ cujos ritos são realizados pelas mulheres. Explica-a nos seguintes termos, “O próprio trabalho agrícola é um rito, porque se realiza sobre o corpo da Terra-Mãe, e implica a integração do lavrador, em certos períodos favoráveis ou nefastos” (1993, p. 169). Ele afirma que muitos ritos atestam a influência decisiva da magia erótica sobre a agricultura: há provas, como a nudez, as orgias, as gotas de leite materno derramadas no campo. A fecundidade da mulher influencia a fertilidade, e a opulência da vegetação, por sua vez, ajuda a mulher a conceber. Neste sentido pode-se explicar a ligação da fertilidade da terra à fecundidade feminina: ambas conhecem e estão envolvidas no “Mistério” da criação. A cultura da Deusa Mãe, detentora do Grande Círculo da vida da terra, mostra que a Mulher, como a própria Natureza e o estado ecológico do planeta, encontra-se em constante mutação.

Banidos há séculos, a Deusa Mãe e seus irresistíveis encantos podem ser compreendidos num contexto mais amplo, capaz de explicar a nova consciência feminina emergente. Os anseios espirituais e sexuais que levam o sujeito feminino a questionar suas instituições religiosas e seus padrões de relacionamentos - com o outro e com a Natureza- não são do âmbito exterior, mas interior, entendidos como ‘a força da Deusa’ experimentada como pressões internas compulsivas, como é o caso dos movimentos feminista, ecofeminismo, Native Americans, entre outros. Para este último, segundo Isilda Alves, a sua filosofia de vida baseia-se na crença de que “o gênero feminino estabelece uma ligação profunda com a Terra-Mãe, porque a mulher constitui o centro do Universo, e representa um estado de criação contínua” (2000, p.121).

Conforme visto, o mito da Deusa Mãe apareceu em diversas culturas arcaicas voltadas para os mistérios que reverenciam o corpo como espaço de adoração, fonte de prazer e instrumento de luta, é nesta última perspectiva que nos situaremos para mostrar a luta de Raquel, a protagonista de *A sombra do patriarca*, contra os poderes opressores do Masculino, representados pelo tio Ramiro, que tanto explora a terra quanto as mulheres ao seu redor, sem se importar se são da sua própria família ou simples cortadoras de cana da Usina Fortaleza.



O texto de Paim instiga múltiplas observações, uma delas é o discurso ecofeminista, revelando que a Natureza, além de presença marcante na poética da romancista, é fundamental para o crescimento e busca de identidade de Raquel, a partir das experiências por ela vivenciadas nas terras da Usina Fortaleza. O feminismo e a ecologia parecem bastante ligados a formas de opressão que lhes ameaça a existência. O sistema ecológico do nosso planeta vive também ameaçado com a destruição da camada de ozônio, devastação das reservas florestais, a poluição da água, do ar, entre outros fatores. De forma geral, o homem mudou o seu modo de lidar com a Natureza, fazendo com que as Mulheres se envolvam e lutem para defendê-la.

O ecofeminismo emerge no início dos anos 70 com a acelerada aproximação da Mulher com a Natureza, iniciada por diversos movimentos na cultura, nas artes, e na sociedade. Na música, por exemplo, muitas letras como “Don’t let it die” embalaram o movimento *hippie* que expressava paz e amor. Mas foi nos Estados Unidos, durante os anos 80, que as feministas culturais impregnaram um novo cunho ao movimento ecofeminista, ao proclamarem que as Mulheres e a Natureza podiam ser libertadas conjuntamente. Ao mesmo tempo, segundo Lauter (1985, p.48), os movimentos feministas de cunho liberal, social, cultural e mesmo socialista têm tentado investir positivamente nas relações entre o ser humano e a Natureza, evidenciando cada vez mais a perspectiva ecofeminista.

Para Alves (2000, p.101), “O ecofeminismo cultural faz uma análise dos problemas do meio ambiente ao basear-se numa crítica patriarcal à sociedade e ao evocar valores como a libertação das Mulheres e da Natureza”. Ela destaca que ecofeminismo cultural tem sido o movimento que mais importância tem dispensado à conexão entre Mulher e Natureza; na verdade, ele apresenta características próprias já no final do século XIX, durante a primeira fase do feminismo escritoras como as americanas Margareth Fuller, Harriet Stowe, Emma Goldman, entre outras, apresentaram em suas obras o sentido de coletividade, as ligações emocionais e um conceito de vida holístico.

Para a pesquisadora Susan Griffin, o discurso ecofeminista se constitui a partir de referências a elementos da natureza no texto e a sua ligação com a mulher (1984, p. 32). Ela defende que a biologia feminina e a Natureza são celebradas como fontes de poder, de enfrentamento. Destaca



em seus estudos que muitas mulheres, sob várias formas, têm a preocupação de mudar a sociedade conscientizando-a a preservar a Natureza e o estado ecológico do planeta. Na sua obra intitulada *Woman and Nature: the roaring inside her*, por exemplo, ela defende que o ecofeminismo levanta questões pontuais acerca das relações entre os domínios das mulheres e a exploração do meio ambiente, por parte do poder masculino.

Na esteira de Griffin, segue Lauter postulando que a união entre a ecologia, Mulher e Natureza, possui um significado metafórico, transcendente, mítico (1985, p.34). Por esse entendimento, a relação entre a Mulher e a Natureza é quase simbiótica pelo fato de ambas estarem sujeitas às violações provenientes do sexo masculino.

Na perspectiva da teóloga Karen Warren, a Mulher encontra-se mais perto da Natureza, de modo que “What makes ecological feminism *multicultural* is that it includes in its analyses of women-nature connections the inextricable interconnections among all social systems of domination, for instance, racism, classism, ageism, ethnocentrism, imperialism, colonialism, as well as sexism” (1994, p. 53).

Esses aspectos sociais, políticos e culturais, citados por Karen, são próprios das sociedades exploradoras; esse pensamento encontra eco nos estudos de Mary Daly em que trata da exploração do sexo feminino principalmente do ponto de vista emocional. O termo *The Myth Masters*, cunhado por ela, é destinado aos homens que invadem e dominam o pensamento de suas vítimas, que aos poucos se deixam envolver com seu algoz.

No que tange ao ecofeminismo social e socialista, Alves (2000, p.106) defende que este se baseia no patriarcado capitalista, cuja perspectiva está mais voltada para a sociedade e para a reprodução, ou seja, o ecofeminismo social e socialista tenta provar como as relações patriarcais de reprodução apontam para a real submissão das Mulheres aos homens e até que ponto esse tipo de sociedade produtiva liderada por homens pode dominar a Natureza. Neste sentido, o ecofeminismo social e socialista defende que as sociedades patriarcais, baseadas no poder masculino, contribuem para a desvalorização da Mulher e a ruptura ecológica.

Em *A sombra do patriarca*, a Natureza, às vezes, se nos apresenta na sua genuína e exuberante beleza; em outras, estabelece relações entre



diversos mitos, em especial a relação do mito Masculino (Grande Pai) com a violação da natureza humana e ecológica, e os perigos daí oriundos. Alves destaca que, numa perspectiva feminista, “O mito Masculino surge associado ao mito bélico, à crescente ambição e ao instinto guerreiro. Resulta deste fenômeno uma violação da natureza ambiental e humana” (2000, p. 77). Ao longo da história da humanidade, observa-se a necessidade de poder e de liderar que o homem possui, basta olharmos para os líderes Cesar, Alexandre, Hitler, entre outros; quanto às Mulheres, quase sempre parecem distantes desse quadro psicológico, exceto no lendário mundo das Amazonas. A esse respeito Alves defende que para a mulher é importante viver em harmonia com o ecológico, pois ela se preocupa com “a paz mundial e com o ambiente sustentável” (2000, p. 78).

A dinâmica dos símbolos na escrita de resistência de Paim

A ideia de união entre Mulher e Natureza, defendida por Griffin e Lauter, encontra eco no romance *A sombra do patriarca*. O discurso ecofeminista da romancista descortina a cumplicidade entre o Feminino e a Natureza, destacando a caminhada empreendida por ambas e a condição de escravas de uma sociedade patriarcal, desejosa em ‘colher’ os frutos sem, no entanto, pensar muito em preservá-los, conforme mostraremos adiante.

No romance em foco, cujo título traz o peso das palavras “sombra” e “patriarca” relativas, respectivamente, ao medo paralisante e à dominação, a história se inicia com Raquel afastando - se do mundo urbano - a cidade do Rio de Janeiro -, disposta a conhecer a família no interior de Sergipe, após receber um telefonema do seu tio Ramiro. Segue na companhia do pai, enfrentando uma viagem perigosa e difícil, conforme as palavras da narradora “Que viagem horrível, meu Deus! As rodas do carro atolavam a todo instante na estrada cheia de lama da forte chuva. (...) Sapos em todo lugar” (PAIM, 1949, p. 16 e 20). Do ponto de vista mítico-simbólico, o ambiente composto pela chuva e lama ilustra o mundo líquido e primitivo da Deusa Mãe, em cujo útero nutre o pequeno ser em desenvolvimento. Acerca do sapo, um componente do mundo crepuscular da Deusa Mãe, o dicionário de símbolos de Jean e Chevalier coloca da seguinte forma, “O medo desse animal faz dele comumente, entre nós, um símbolo de fealdade. O sapo traz consigo todos os significados nascidos da grande cadeia simbólica água-noite-Lua-yin” (1999, p.803).



No contexto da narrativa em foco, o sapo é o guardião do portal que separa os dois mundos: o de fora e o de dentro. As palavras da protagonista sugerem que um novo ciclo se inicia em sua vida “Senti-me desamparada nos dias após a partida de meu pai, mas precisava seguir” (PAIM, 1949, p. 43). A vida no campo é, sem dúvida, algo novo para Raquel, de modo que se adaptar a ela não será fácil, afinal trata-se de uma realidade bastante diferente da sua. Metaforicamente equivale a ser “jogada” de volta ao útero- representado pelos elementos terra e água- onde possivelmente renascerá. Conforme se observa, a imagética literária de Paim mostra a relação intrínseca entre a Mulher e a Natureza logo no início da narrativa.

Raquel, embora enfrentando dificuldades no trajeto para a casa da fazenda na Usina Fortaleza, pertencente a Ramiro, consegue observar a beleza ao seu redor “A terra molhada, de um lado e de outro da estrada touceiras ondulantes de cana cobrindo a terra como um mar” (PAIM, 1949, p.18). A sua forma de olhar é especial, própria de quem reconhece a Mãe terra, por alguns instantes sente-se parte integrante da Natureza. Os movimentos ‘ondulantes’ da cana ao vento remetem à imagem da serpente, “um atributo da Deusa Mãe e um símbolo de renascimento, considerando a troca de pele de tempos em tempos” (CARDOSO, 2005, p. 78). Para Jean e Chevalier, “a serpente - tanto quanto o Homem, mas contrariamente a ele - distingue-se de todas as espécies animais. A serpente visível é uma hierofania do sagrado natural, não espiritual, mas material” (1999, p. 814-15).

A viagem da personagem Raquel inscreve-se como uma busca heroica, de identidade. A propósito da palavra viagem, esta é citada várias vezes ao longo do relato ficcional, ratificando o ‘ritual’ da visita de Raquel aos parentes sergipanos. Ela desloca-se três vezes no contexto da narrativa: do Rio de Janeiro para a Usina Fortaleza, desta para a fazenda Curral Novo e, por fim, ao Rio de Janeiro. O emprego da palavra viagem para além do sentido metafórico da linguagem a que faz uso a autora, expressa a autodescoberta das diversas identidades que compõem a feminilidade da Mulher, o que reflete o feminismo defendido por Mary Daly: “Feminist process must become sensible (in actions, speeches, works of all kinds) in order to become” (1984, p.74).

Segundo Jung, o motivo essencial e constante da busca heroica implica em uma viagem da inconsciência até a consciência, das tenebrosas



profundezas até as altitudes luminosas, da dependência à autossuficiência. Reitera que “essa força, essa energia configuradora (que é o que o arquétipo) busca destronar a dominação imposta pelo caos, as doces seduções da inconsciência, e atingir uma diferenciação mais elevada” (JUNG, 1996, p.83). A psicologia profunda de Jung é um processo por meio do qual a psique fraturada pode curar-se, quando conseguimos um mito pessoal - ou arquétipo - para suplantar a falência das ideologias culturais. Em cada um de nós há o arquétipo do herói, que nada mais é do que a capacidade de fazer frente aos desafios da vida.

Não obstante as diferenças culturais, a literatura de todos os tempos têm nos inspirado a atender os nossos próprios “chamados” e, assim como o herói, sermos os protagonistas de um roteiro incerto que pode ser iluminado, basta termos disposição e coragem. O “chamado” ou convocação representa a necessidade de que um valor mais antigo, pessoal ou coletivo, seja superado, “O herói tem que persistir diante do maior obstáculo que é a sua própria letargia, seu medo e seu desejo de voltar para casa. O caminho é repleto ameaças e tentações” (CAMPBELL, 1993, p. 72). Esse estudioso da mitologia destaca que o drama do herói é universal, pois cada um de nós reconhece a sutil sedução dos confortos, e os medos que paralisam como o olhar de medusa.

O discurso feminista de Paim traz a metáfora da viagem/travessia do herói para mostrar que a Mulher precisa seguir diferentes caminhos, tornar-se criativa, encontrar a sua libertação; essa intenção da escritora é percebida pela fala da protagonista: “queria libertar-me o quanto antes” (PAIM, 1949, p. 17), o que remete estar Raquel, de alguma forma, presa. Ao chegar à Usina Fortaleza, uma cena chama-lhe a atenção: o fato de ver seu pai curvar-se para cumprimentar Ramiro, parecia dever-lhe respeito, “Grande foi a minha surpresa, vi papai saltar do carro e aproximar-se para beijar a mão de um homem baixinho” (PAIM, 1949, p.19). Raquel sente-se na obrigação de fazer o mesmo: “Beijei aquela mão cheia de sardas e veias salientes” (...) (PAIM, 1949, p.19).

Na primeira semana em que chega à Usina, Raquel enfrenta uma doença: maleita, que a mantém em total repouso, aborrecendo-a; entretanto, é a sua oportunidade de ficar mais próxima dos parentes, principalmente das mulheres da casa grande que se revezavam durante as noites com vistas a zelar pela saúde da convidada e observadora voraz,



“Depois de três semanas que passei no quarto da frente, retida na cama, em vez de tranquilizar-me, produzia em mim a sensação angustiante de estar prisioneira entre aquelas pessoas estranhas” (PAIM, 1949, p. 14).

Dia após dia, Raquel sente-se mais angustiada, contudo, tem que permanecer naquele lugar por recomendação médica, não podendo retornar com o pai. Para além da maleita havia outro obstáculo: Ramiro, “um homem com vontade de ferro, frio e autoritário, usava todos os meios para conseguir o que queria” (PAIM, 1949, p. 16). A casa grande, um “ambiente ostensivo de riqueza” (PAIM, 1949, p. 25), fazia parte do império conquistado por Ramiro, “Recebera do pai como herança uma propriedade pequena e hipotecada e, à custa de lutas, resgatara tudo, fazendo progredir a fortuna. Soubera aumentar as terras e impor respeito” (PAIM, 1949, p.13).

Aos poucos, Raquel se inteira das ações do tio relativas à administração da fazenda, e conclui “extrapolam as expectativas do normal, revelando a grande carga opressora que trazia em suas ações” (PAIM, 1949, p. 24). Procurou um nome que correspondesse à figura pesada de Ramiro, cuja sombra “como a de um patriarca, se estendia muito longe, abrangia muitas vidas” (PAIM, 1949, p. 15). Do quarto observa as paredes do corredor longo e estreito como um labirinto “agora começava a enxergar um pouco, a caminhar nesse labirinto” (PAIM, 1949, p. 43). O labirinto, assim como o cárcere, é uma imagem do caos contra o que Raquel terá que lutar. Na verdade, o exterior reflete o interior da personagem, e revela a separação de mundos: externo/ interno, superior/inferior, masculino/feminino, o binarismo próprio da sociedade patriarcal em que o universo cultural e social humano se organiza em torno da dicotomia sexual.

O patriarcado não designa apenas uma forma de família baseada no parentesco masculino e no poder paterno, já que se refere a toda estrutura social que nasça de um poder do pai Segundo Badinter (1986, p.95). Numa organização assim, o poder que o chefe da tribo ou o rei tem sobre os membros da coletividade é o mesmo que o pai sobre as pessoas de uma família. Ela reitera, “Os poderes do pai, e com ele, os do chefe, variam de uma sociedade para outra. (...) O sistema patriarcal mínimo é reconhecido pelo fato de que os pais trocam as filhas por noras, com ou sem consentimento das interessadas” (BADINTER, 1986, p. 95-6).

A narrativa de *A sombra do patriarca* se encaminha no sentido de evidenciar que Ramiro “parecia extinguir a felicidade em volta dele, seu



dinheiro onde passava ia semeando maldição” (PAIM, 1949, p. 16). Usa o poder para persuadir todos ao seu redor, especialmente mulheres, mesmo as da sua própria família, a quem propiciava uma vida de conforto e luxo para obter em troca obediência e silêncio total. No primeiro bloco de mulheres sob o seu domínio situamos Amélia, a esposa, Teresa, a filha única e que lhe dera as netas Leonor e Anita, além de Abelardo- o neto e futuro herdeiro da Usina-, em torno deste bloco Raquel observa “Uma submissão humilhante lhes ditava como norma de conduta o fingimento. Cada uma se via obrigada a esconder seu próprio pensamento, a responder o que devia e não o que no íntimo julgava certo” (PAIM, 1949, p. 19).

Algumas mulheres da família a deixavam pouco à vontade, “A presença de tia Amélia causava-me uma sensação aguda de descontentamento, era um mal-estar que não conseguia explicar a mim mesma. Falava pouco. Tia Amélia era mansa e sorradeira” (PAIM, 1949, p.17). Possui “Olhinhos vivos, aliás o único vestígio de vida no rosto cheio de sulcos e de rugas” (PAIM, 1949, p. 16-7). Entretanto, Raquel não compreendia, “Como conseguira defender a vivacidade do olhar no decorrer de tantos anos subjugada ao lado do marido, sempre asfixiada por sua vontade de ferro que não perdoava ter-lhe dado uma filha em vez do menino tão desejado” (PAIM,1949, p.17).

Conforme dito antes, o universo cultural e social humano, nas sociedades patriarcais, se organiza em torno da dicotomia sexual. No imaginário masculino, as mulheres são percebidas diferentes, inferiores, representam a metade ‘perigosa da sociedade’. A personagem Tereza, prima de Raquel, se alia ao Pai depois deste ter-lhe incutido na cabeça ser necessário encontrar um marido para garantir-lhe amparo no futuro, o que é internalizado por ela “A mulher sempre é mais fraca. Quando lhe falta amparo do pai ou do marido, a desorientação toma posse de sua vida, ela não acerta mais a dar o passo!” (PAIM, 1949, p.39). Tereza está dominada pelo poder do pai, presa no labiríntico mundo do pai.

A narrativa revela a coexistência de territórios do masculino e do feminino e ratifica a obscura hierarquia que fez do masculino a autoridade política e social, impondo seu modelo a todas as dimensões da convivência humana. Para Ramiro, as mulheres, assim como a terra, eram suas propriedades, o que confirma a superioridade masculina no seio da família. Interpretando Edgar Morin acerca da família, Oliveira destaca: “a família é



um subsistema aberto para o sistema social. O pai-esposo pertence à classe dos homens, a mulher ao grupo das mulheres, o filho, a partir de certa idade, ao grupo dos jovens não iniciados” (2012, p.49).

No segundo bloco de mulheres que estão sob o domínio de Ramiro destacamos as cortadoras de canas da Usina. Após recuperar-se Raquel vai à Vila de Santa Clara, um povoado dentro da propriedade do tio em que moram os trabalhadores e as cortadoras de cana, “Vultos que se agitam cedo, suas vozes misturam-se com um ou outro mugido. Mãos calejadas pela vara de tanger, ou amontoando a cana à margem da estrada” (PAIM, 1949, p. 31). A caminho da igreja para conhecer o padre Coutinho, Raquel observa um grupo de “mulheres na estrada de enxada em punho, outras cavavam a terra, lançavam as sementes” (PAIM, 1949, p. 32). Do ponto de vista simbólico, este grupo de mulheres metaforiza as sacerdotisas do templo da Deusa Mãe, conhecedoras dos ciclos da vida, defensoras da terra. Compreendeu que a pobreza que assolava aquela pequena vila era proveniente da ambição do tio que “Age semeando a miséria, sugando as energias, matando as esperanças, reduzindo todas à passividade e ao silêncio” (PAIM, 1949, p. 32).

De ambos os blocos “provem a ameaça suprema de que, caso rompam a relação primordial de alteridade/oposição e recusem-se aos homens, a espécie pode ser aniquilada” (OLIVEIRA, 2012, p.47). Ramiro entende a mulher como a ‘outra’, a megera capaz de traí-lo ao menor descuido. Na concepção do patriarca mantê-las por perto, falando apenas o necessário é uma medida de precaução, essa estranheza se exprime “nos sistemas simbólicos e de representação e se realimenta, reforçando a fronteira intransponível que separa fazeres e saberes de homens e mulheres” (OLIVEIRA, 2012, p.47).

Do ponto de vista ecológico, o texto de Paim traduz um dos valores sociais e de âmbito cultural de modo que acusa o iminente perigo contra a Natureza e, igualmente, contra as Mulheres no que tange à exploração humana e emocional, atestada pela voz da narradora que, às vezes, se confunde com a sua própria voz “Raquel pensou nas vidas que se misturavam às plantações, presas à terra explorada quase com as mesmas raízes” (PAIM, 1949, p. 32). Do ponto de vista político, a autora foi militante do Partido Comunista Brasileiro por mais de duas décadas e, portanto, defensora do socialismo, o que justifica a sua posição contra a exploração da



terra em nome do capitalismo selvagem. Desse grupo de mulheres ‘amordaçadas’ pelo poder de Ramiro destaca-se Lucrecia, assim descrita pela narradora, “Já ouvira dizer que a velha Lucrecia tinha sido escrava, percorrido terras, vendida muitas vezes até que terminara o cativo. Ela se achava no Curral Novo, estava velha, não aguentava mais nada, só prestava mesmo para dar um “ajutório na boa hora” (PAIM, 1949, p. 145).

A narrativa destaca aspectos em que a Mulher está totalmente associada à Natureza e à ecologia, em que a Natureza é quase reconhecida como uma das características inerentes ao sexo feminino, o que se coaduna com o pensamento de Lauter (1986, p.53) e, igualmente com o de Paim, em cujo relato ficcional destaca essa mistura, esse amálgama, expresso na forma mesma de apresentar a personagem Lucrecia, cuja velhice ultrapassa a ideia de coisa acabada, decrépita, para adquirir um sentido mais amplo de sabedoria perante a vida: “suas raízes eram profundas, deviam confundir-se com as dos eucaliptos da baixada e, alastrando-se até a lama do brejo, eram enterradas mais e mais, noite a dentro, pelas marteladas de batalhões de sapos ferreiros (PAIM, 1949, p. 146).

Na obra *A sombra do patriarca*, o corpo é transgressor, não obstante os sofrimentos à velha escrava impõem-se como resistência, uma característica feminista. Essa ideia encontra eco nas palavras de Oliveira (2012, p, 14) para quem o feminismo, como todo movimento social, “chega como desafio e exigência de transgressão de uma ordem que, confundida com o senso comum, vigorou ao longo dos tempos, atribuindo ao masculino o direito de ver o feminino como seu avesso. No feminino, assim como no masculino, o corpo é história”.

O olhar da narradora voltado para o passado ratifica a busca de identidade. Quando as mulheres, no caso a narradora e a escritora, se voltam para o passado e se reconhecem na cultura feminina não é ao feminino como essência que se referem, mas ao feminino como experiência: o que Lucrecia vivenciou no passado- como a violência, maus tratos etc., continua, de algum modo, presente no cotidiano das mulheres de hoje. No balbuciar de uma linguagem quase inaudível da personagem Lucrecia, feita mais de silenciamentos, o Feminino emerge como esforço de alteridade, de reconhecimento de espaços outros em que o humano possa contemplar sua experiência, sentir-se novo.



Segundo Alves (2000, p. 40), a maior parte do ativismo ecológico efetuado pelas mulheres é motivado pela conexão entre a biologia reprodutiva das Mulheres (Natureza) e a tecnologia fabricada e originada pelos homens (cultura). Vale destacar que no contexto de *A sombra do patriarca* estamos diante de dois mundos que se opõem: o mundo natural (o campo) e o artificial (as máquinas), que segundo o ecofeminismo é representado pelas sociedades dominadas pelo sexo masculino. A narradora segue afirmando que não obstante o barulho ensurdecido das máquinas - importadas da Inglaterra - e a poluição que causam danos ao meio ambiente, a Usina é o grande orgulho de Ramiro: “vi o zumbido monstro de todas aquelas máquinas em movimento a devorar cana e a consumir lenha e mais lenha. Foi a única vez que vi tio Ramiro rir (PAIM, p. 61-2).

Contra essa total submissão das Mulheres e da Natureza em relação ao patriarca Raquel precisava agir, sentia no seu íntimo que “começava a enxergar um pouco com a certeza de que haveria uma saída para tudo” (PAIM, 1949, p. 43). Ela não desejava tal sujeição, “Fervia em minha consciência uma espécie de revolta contra a dominação de tio Ramiro. Seu dinheiro, como um rolo compressor, nivela e plaina o caminho de todas nós” (PAIM, 1949, p.43-4). Assim como Lucrecia, a resistência de Raquel se impõe pelo corpo que também está associado à Natureza. Para atender a uma ordem do tio segue com Amélia e Anita até Manguinhos, embora ainda se recuperando da maleita, é exposta à poeira e ao sol escaldante: “suportei sem uma queixa o calor escaldante daquela manhã de sol claro de verão, fiquei com os cabelos duros e entranhados de poeira, vendo de um lado e do outro da estrada as touceiras ondulantes de cana. Resisti” (PAIM, 1949, p.18).

Raquel segue desejosa de conhecer um pouco mais sobre as mulheres da casa grande “No quarto as três mulheres ficaram silenciosas. Daria muito para não pensar em mim mesma e saber o que se passava na mente de minhas companheiras” (PAIM, 1949, p. 139). Ela, entretanto, reconhece que “Leonor quebrava a monotonia, mas não tinha a certeza ainda de que era diferente das demais, de que pensava por conta própria. Sabia que era retraída e pouco comunicativa” (PAIM, 1949, p.23). A curiosidade de Raquel em relação àquela família de ‘estranhos’ tomava grandes proporções, ela trazia um pensamento consigo “Um dia alguém quebrará essa sequência” (PAIM, 1949, p. 28).



A partir de uma conversa com Raquel, em quem passou a confiar plenamente, Leonor confessa-lhe o seu maior desejo “Quero estudar medicina na capital, mas vovô não permitiria” (PAIM, 1949, p. 52). Ela, então, enfrenta o tio, defendendo o seu ponto de vista “Tio Ramiro, o senhor está atrasado, a mulher pode ser tudo o que desejar: médica, professora, advogada. Tem capacidade para exercer qualquer profissão” (PAIM, 1949, p.57). Com tais palavras, Raquel rompe com a família da casa grande, sente-se vencedora, fortalecida e orgulhosa da sua coragem. Na verdade, ela toma para si uma causa muito maior: enfrenta uma luta contra os donatários do mundo. Parte para a fazenda Curral Novo, de propriedade da outra parte da família, levando consigo a prima Leonor. Ali, em meio a gente simples, ela recupera as forças e retorna ao Rio de Janeiro, cumprindo, assim, a sua jornada heroica.

Considerações finais

O romance *A sombra do patriarca* parece ser uma tentativa da escritora, uma mulher à frente do seu tempo, de combater as marcas da dominação patriarcal; seu discurso ecofeminista se potencializa pelo viés do mito ratificando o espaço da mulher na sociedade. A leitura do texto literário de Paim, encaminhada por questões ecológicas que nos exigem ações transformadoras, em que une Natureza e cultura, corpo e Terra-mundo, servem não só para dar visibilidade ao potencial ecológico da literatura, mas, nos mobiliza no sentido de criar uma corrente de despoluição não apenas mental, mas social e ambiental, capaz de destruir a opressão e a dominação da Mulher e da Natureza. Além disso, mostra que o projeto mitológico de Alina Paim, especialmente no que tange aos mitos do eterno retorno e da Grande Mãe- relativos ao feminino- está em sintonia com as causas do seu tempo, integrando o ciclo do sacrifício à reprodução e preservação do planeta Terra.

Referências

CAMPBELL, J. **O vôo do pássaro selvagem**. Tradução Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1993.



CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DALY, M. **Pure lust: Elemental Feminist Philosophy**. London: The Women's Press, 1984.

ELIADE, M. **Tratado de história das religiões**. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELIADE, M. **Mito do Eterno Retorno**. Tradução José Antonio Ceschin. 1992.

GRIFFIN, S. **Woman and Nature: The roaring inside her**. New York: Harper and Row, 1984.

HOLLIS, J. **Rastreado os deuses: o lugar do mito na vida moderna**. Tradução Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Paulus, 1997.

JUNG, C. G. **Arquétipos do inconsciente coletivo**. 1996.

LAUTER, E. **Women as Mythmakers**. Indiana: Madison University of Wisconsin Press, 1985.

OLIVEIRA, R. D. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

PAIM, A. **A sombra do patriarca**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1949.

WARREN, K. J. **Ecological feminism**. London: Routledge, 1994.



TEMPO, ESPAÇO E MEMÓRIA EM *INQUILINA DO INTERVALO*, DE MARIA LÚCIA DAL FARRA

TIME, SPACE AND MEMORY IN *INQUILINA DO INTERVALO*, BY MARIA LÚCIA DAL FARRA¹

Luci Ruas²

RESUMO: Se o espaço é elemento fundamental na construção de uma narrativa – e sobretudo na linguagem que a torna possível –, em que as personagens se movem em suas múltiplas relações, sejam elas sociais, afetivas, culturais, entre muitas, não é possível desconsiderar o tempo e a memória na construção de um sujeito que se move na trama e na própria linguagem que o constrói, constituindo-se como corpo material e humano, feminino, narrador e/ou personagem. É da relação entre tempo, espaço e memória que pretendo me ocupar na leitura de contos que compõem o livro *A Inquilina do intervalo*, da professora, poeta, contista, crítica e, principalmente, para mim, minha amiga, Maria Lucia Dal Farra, vencedora do Prêmio Jabuti de 2012, que agora retomo, não só para atualizar a memória do justo prêmio, mas também, e sobretudo, para prestar-lhe a homenagem que bem merece.

Palavras-chave: Tempo. Espaço. Memória. Autoria feminina. Maria Lucia Dal Farra.

ABSTRACT: If space is a fundamental element in the construction of a narrative - and especially in the language that makes it possible - in which the characters move in their multiple relationships, be they social, affective, cultural, among others, it is not possible to disregard time and memory in the construction of a subject that moves in the plot and in the very language that builds it, constituting as material and human body, feminine, narrator and / or character. It is the relationship between time, space and memory that I intend to occupy on while reading the stories that make up the book *A Inquilina do interval*, by the teacher, poet, short story writer, critic and, especially, for me, my friend, Maria Lucia Dal Farra, winner of the 2012 Jabuti Prize, which I now return to not only to update the memory of the fair prize, but also, and above all, to pay her the honor she deserves.

Keywords: Time. Space. Memory. Female authorship. Maria Lúcia Dal Farra

¹ Artigo recebido em 15 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 20 de novembro de 2019.

² Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela UFRJ; Professora Associada da UFRJ; Regente da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Faculdade de Letras da UFRJ; e-mail: luciruas@uol.com.br.



Prefácio

Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder
tão firme e silencioso como só houve
no tempo mais antigo.

(...)

- Sobre os meses, sonhando nas últimas chuvas,
as casas encontram o seu inocente jeito de durar
contra

a boca subtil rodeada em cima pela treva das
palavras.

Digamos que descobrimos amoras, a corrente oculta
do gosto, o entusiasmo do mundo.

Descobrimos corpos de gente que se protege e sorve,
e o silêncio

admirável das fontes –

pensamentos nas pedras de alguma coisa celeste
como fogo exemplar.

Digamos que dormimos nas casas, e vemos as musas
um pouco inclinadas para nós como estreias e
erguidas flores

tenebrosas, e temos memória

e absorvente melancolia

e atenção às portas sobre a extinção dos dias altos.

Estas são as casas. E se vamos morrer nós mesmos,
espantamo-nos um pouco, e muito, com tais
arquitectos

que não viram as torrentes infindáveis

das rosas, ou as águas permanentes,

ou um sinal de eternidade espalhado nos corações
rápidos.

- Que fizeram estes arquitectos destas casas, eles que
vagabundearam

pelos muitos sentidos dos meses,

dizendo: aqui fica uma casa, aqui outra, aqui outra,

para que se faça uma ordem, uma duração,

uma beleza contra a força divina?

(...)

Falemos de casas. É verão, outono,

nome profuso entre as paisagens inclinadas.

(...)

Falemos de casas, da morte. Casas são rosas

para cheirar muito cedo, ou à noite, quando a

esperança

nos abandona para sempre.

(Herberto Helder, 1990)



A propósito desse poema de pórtico (ele mesmo uma homenagem), com que ensaio o começo desta homenagem à escritora, à ensaísta, à crítica literária, à professora e, sobretudo, à minha amiga Maria Lúcia Dal Farra desde antes eu a conhecer pessoalmente, trago o que, a respeito dele, nos diz Maria Alzira Seixo:

Este poema formula algumas das direcções de sentido mais frequentemente desenvolvidas no tratamento ficcional desta figuração poética: a relação entre a casa e o poder, e entre a casa e o tempo; a articulação da casa com as várias noções de natureza: humana, campestre e ambiental genérica; a relação entre a casa e o corpo (a casa como sinédoque do espaço vital, por vezes assumindo uma dimensão cósmica, e como metonímia do corpo do homem, que nela vive, se abriga, se estranha, se alarga ou se anula)." (SEIXO, 1999, p. 109)

Pois falemos de casas, esses espaços que vivem e sobrevivem no tempo, guardiãs de memórias, "poder/ tão firme e silencioso como só houve/ no tempo mais antigo", sínteses mítico-temporais e espaciais de tantas gerações, onde as estações se sucedem implacável e inexoravelmente, e que, a despeito do poder erosivo e corrosivo do tempo, são como um "sinal de eternidade espalhado nos corações/ rápidos". Com sua capacidade de acolhimento e de protecção, as imagens da casa guardam consigo a herança de um poder matricial e uterino. Têm o poder de transubstanciação: de construções feitas com tijolos e cimento, ou de pedra, ou de taipa, revelam-se espaços simbólicos do feminino, são como corpos que protegem o homem das intempéries do mundo e são, fundamentalmente, espaços de ação para as mulheres.

Falemos de casas que, para Bachelard, são imagens poéticas capazes de "provocar a ressonância dos ecos do passado". É bom lembrar, porém, que imagens poéticas não estão sujeitas a impulsos. Não são ecos de um passado. São, antes, o seu inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. (BACHELARD, 1988, p. 2) A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-os aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (p. 7-8). Bachelard nos aconselha a que tomemos a casa como um instrumento de análise para a alma humana por



acreditar que, lembrando-nos das casas, dos aposentos, aprendamos a morar em nós mesmos.

Mas a casa não é ela, somente, com suas salas, quartos, corredores, cozinha. Ela é ainda as varandas, os alpendres. À roda da casa, os jardins, o quintal e os espaços proibidos por onde espreitam os passos e o olhar de quem busca e interroga. Fora da casa, a rua, os arredores, as praças, os transeuntes, os trens que levam sonhos, trabalho, riqueza, para outros lugares; a cidade, o mundo exterior, nessa permanente dialética de tempos e espaços. É, ainda, Bachelard quem nos adverte: “Nessa comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.” (BACHELARD, 1988, p. 227) Inscrita no espaço geográfico a que se incorpora a paisagem humana, a casa é como um corpo feito de tempo e de memórias. E, como aqui se trata de literatura, a casa-corpo é metonímia do livro habitado pela *Inquilina do intervalo*, título desse livro de contos de Maria Lúcia Dal Farra, publicado em 2005, que escolhi para prestar-lhe homenagem, porque entendo que a melhor homenagem que uma escritora pode receber é que leiamos a sua obra.

Pois percorramos esse corpo de escrita que é *Inquilina do intervalo*. São 25 os contos que o compõem, os de caráter autobiográfico, que remetem à relação familiar, onde sobressai a figura da Nona e sua relação amorosa com a neta; os contos em que as personagens, jovens e adolescentes, descobrem-se como seres existentes no mundo e dele necessitam para descobrirem a si mesmas e enfrentam as dificuldades que o mundo lhes oferece, a ausência de entes queridos, levados pela injustiça social, e/ ou pela morte; e aqueles em que as personagens são mulheres solitárias, marcadas por desilusões de toda ordem, que abdicam da convivência com a família ou da satisfação de seus próprios desejos. Há, porém, aquele momento em que, confrontando-se com o trágico da existência, consciente da sua condição de sujeito, a personagem torna-se capaz de um salto, de uma ultrapassagem, renascendo para o mundo e para a vida.

Poderia – e talvez devesse – percorrer cada um desses 25 contos, mas hoje escolho apenas dois (embora me detenha em outros contos, fundamentais para o entendimento do todo): o que dá início à aventura de



escrita, intitulado “O circo”, e o que lhe dá fechamento, cujo título, nada aleatório, parece querer dar termo a essa aventura. “Catarse” é o título do último conto do livro. Inaugurando esse percurso narrativo, o primeiro conto não recebe à toa esse título – “O circo”. É esse espaço prazeroso, povoado de cheiros, imagens coloridas, música obsedante que, numa evocação sensorial e afetiva, leva a narradora a convidar a personagem para visitar o passado, trazendo ao presente, recriadas, paisagens e experiências vividas na infância. Levada pela mão do pai, a menina de então se dá conta do trágico da existência e do mundo da representação e do fingimento. A narrativa tem início com a deambulação da personagem pelas ruas da cidade, à procura: “Ela perambulava a esmo pelas ruas de sua terra natal, para procurar, de algum modo, algo de que não era capaz de saber.”

Em seu estudo sobre a poética do espaço, ainda é Bachelard que nos guia, quando observa a tensão existente entre os espaços – interior e exterior – que gera o movimento dialético, atingindo diretamente o sujeito, porque, ao mesmo tempo em que este deseja a exterioridade do mundo, é a interioridade do seu espaço mais íntimo que há de acompanhá-lo nas diferentes situações com que se depara no exterior. Consequentemente, muitas vezes o sujeito acaba confrontando a experiência adquirida no espaço interno com as percepções oriundas do mundo. Em movimento dialético, pois, é o mundo exterior, particularmente o mundo do circo, essa metonímia do universo a desvendar, que leva a protagonista a perceber que “estava a caminho da sua infância”, movida pelos cheiros e sabores que constroem sua memória sensorial e afetiva: “pipoca-amendoim-torrado- algodão doce” que se religam aos elefantes, à bailarina, ao trapezista, aos palhaços, ao equilibrista e às gulodices” – tudo tão bom (memória dos afetos), “tudo tão da mesma natureza” (o mundo como unidade, sem fratura possível). Os locutores das quermesses, a música brega que ressoa “com chiado de disco velho”, a microfonia – “a sirene das suas origens”, todos esses elementos sensoriais vão acordando na personagem o tempo passado (porque, afinal, “é de passado que trata a memória”, nos ensina Aristóteles), recordado no presente com ternura. Levada ao interior do circo agora recuperado, em companhia do pai, a personagem constata que há “Um palco de teatro armado em cima do picadeiro de um circo dentro da sua infância – parábola do seu universo inteiro”. É a vida, com seus riscos, desafios, episódios burlescos ou trágicos o que nesse picadeiro.



Cumprindo a função que lhe é de competência, a parábola funciona como um centro de força, em que vai acontecer o atrito entre as figuras que cumprem o seu papel na representação, abrindo caminho para a tragédia – puro fingimento – que se representará nesse palco, espaço de uma dolorosa aprendizagem (aprendizagem: função também das parábolas). O disco que gira na vitrola, sulcado por uma agulha por onde sangram as palavras da tragédia, evoca um tempo antigo, que faz girar o tempo em movimento elíptico (a agulha não volta ao mesmo sulco). O vento, metáfora do tempo que passa, empurra todas as vozes para espaços distantes. Tudo fica em suspenso, numa espécie de vácuo, ou num intervalo (a música também se suspende nesse espaço intervalar), o que desperta o leitor para a consciência de que também ele vive uma situação-limite, num espaço-limiar, transitório. Da mesma forma, a personagem feminina que percorre os contos, seja como narradora, seja como protagonista, ou desempenha a um tempo as duas funções, é apresentada como “inquilina”. Nada lhe pertence, mas tudo está à disposição do seu desejo de conhecer. Ela ocupa um espaço sempre transitório, de permanente aprendizado.

Vilma Arêas nos aponta o que de imediato nos surpreende nesse livro. Ouçamos:

(...) a juventude da voz, infância desabrochando na adolescência, ocupada em crescer, compreender, sentir, confundir-se, perder. Autobiografia que se disfarça, no horror de intuir que a alma não é tão branca como as meias (“Os finados”) e que uma bomba-relógio inevitavelmente explodirá a família no sétimo dia (“Domingo”). Esse tom, ou ressonância, impõe ao texto uma perpétua oscilação, enquanto marca de construção da subjetividade, iluminada a vários focos, fixados numa espécie de árvore do tempo. Este é mesmo o título e o sentido de um dos textos basilares dedicados à Nona, que ensina à criança “o equilíbrio de pesos e proporções” derivados de uma perícia milenar (“Árvore”). (DAL FARRA, 2005, orelha do livro)

Neste sentido, as experiências da Nona, tramadas no tecido verbal, assim como se trança a sua cabeleira, funciona como uma espécie de “túnel de memórias”, diz-nos a ensaísta, que avançam conto a conto, até o seu momento final, catártico, depois de uma travessia em que a morte e as mais variadas formas de ausência transformam-se em ponto de partida para



alcançar o conhecimento. Por isso, também entende que o “intervalo” deve ser interpretado “ao pé da letra: “entre-estar, estar entre dois modos, dois tempos, dois corpos (o pai, a avó)”. E é aí que se situa – repito – a inquilina, sempre pronta para o salto que a leve para dentro do acontecimento, ou para dentro de si-mesma, numa relação sempre tensa e singular, especular mesmo, entre o sujeito (EU), que conta e reapresenta ao presente as memórias feitas imagens de um passado que a impulsionem em direção ao futuro, e a personagem (ELA), que reexperimenta a cena trágica do folhetim melodramático encenado no circo. O cantor é Vicente Celestino, cuja voz tonitroante, saída de um disco que gira a 78 RPM, instala o pathos, apresentando ao público expectante a história da paixão desmedida de um casal que encena uma trama cruel e absurda em que a mulher exige do amante “nada mais, nada menos, que o coração da sogra”. A música, entre intervalos de silêncio, provoca o suspense. E é num desses intervalos que se verifica a transfusão da narradora (EU) na personagem (ELA), o que me permite enunciar a frase-síntese desse processo: ELA sou EU e fala em primeira pessoa.

Do ponto de vista de seu lugar de infante, de sujeito de “parca compreensão”, a menina experimenta o terror quando é surpreendida pela violência do gesto de um filho enterrar o punhal no coração da própria mãe e pede ao pai, transformado em deus-todo-poderoso, que “congele” os personagens, pare a cena, impedindo a consumação do trágico destino. Não se consente a catarse que poderia apaziguar a violência do ocorrido. Em prantos, a menina assume uma culpa que não tem, como se tivesse visto ali o pai assassinar a mãe. Afinal, para a criança, realidade e fantasia não se separam – são uma coisa só. “Mas onde está a realidade, onde está a fantasia?” – pergunta-se do seu lugar de adulta que deseja conhecer a sua própria condição. “Que sei eu da diferença entre ambas? Tenho esta pequena idade e tudo é factível. Em todo o caso, é o medo que me governa: meu pai vai matar a minha mãe e entregar-me o coração dela.” É o avesso de Salomé? – pergunto-me, a inversão de um crime cujo fantasma povoa o imaginário feminino, essa imagem ancestral que preside a tantos julgamentos, a tantas condenações?

Do seu lugar de adulta, a narradora avalia o comportamento do pai, que, desarvorado, tenta desfazer o terror que a cena infligira à menina, valendo-se da lógica dos conceitos: tudo é representação, coisa própria do



teatro, que tudo não passa de figuração. Apresenta-a aos atores, todos vivos. Afinal, tudo quanto viu “não passava de um fingimento consentido, acertado entre aquelas pessoas e ensaiado por elas”. Mas o que povoa o imaginário da menina não se desfaz com explicações. Ficção e realidade são uma coisa só. E a angústia domina aquele pequeno ser que experimenta a sua primeira e profunda dor existencial, ao mesmo tempo em que lhe aguça o desejo de saber se, ao chegar à casa, ainda encontraria a mãe viva e com o coração intacto. Assim termina o primeiro conto de *Inquilina do intervalo*, ao mesmo tempo em que abre caminho para as descobertas dessa inquilina que transita por territórios movediços, onde se vão desconstruindo pouco a pouco as construções sólidas de muitas das casas da infância.

Em “Domingo”, apenas para tornar claro o que nos aponta Vilma Arêas, a casa assobradada acolhe uma família “de cinco filhos e muitas propriedades”, que, depois da morte do pai, rompendo a tradição dos domingos, dia de descanso em que não se trata de assuntos maiores e maiores problemas, revela o segredo: “os irmãos eram inimigos” e “a mãe tinha sonhos frustrados de vida de ostentação”. Por isso, a casa explode, e explode ao sétimo dia, ao avesso do que propõe o Genesis. O edifício de segurança expõe as suas feridas. Os que nela viveram, se abrigaram, estranharam-se, acabaram por anular-se, com a leitura do testamento. A casa toda explode. Não consegue suportar o enfrentamento do que foi recalçado há tanto tempo. A casa desventra-se, expõe o seu interior corroído pela ambição, pelas falsas relações familiares, num sétimo dia que, na verdade, é o primeiro de outra semana, em que tudo se faz ruínas. Todavia, são essas ruínas que nos legam os rastros que nos levam à reconstrução do passado. São os vestígios que nos permitem a memória dos acontecimentos e não nos permitem o apagamento do que foi vivido e sentido.

Sabe-se que a memória nunca será totalizadora: a memória nos chega aos bocados, como rastros ou vestígios, que nos permitem recriar cenas, episódios, experiências passadas. O “outrora agora” de Fernando Pessoa aqui cabe muito bem.³ Ainda que a recordação seja impregnada do desejo de totalidade, o que a personagem, ao retornar à casa da infância, só

³ Pobre velha música! / Não sei por que agrado, / Enche-se de lágrimas / Meu olhar parado. // Recordo outro ouvir-te. / Não sei se te ouvi / Nessa minha infância / Que me lembra em ti. // Com que ânsia tão raiva / Quero aquele outrora! / E eu era feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora. (PESSOA, 1967, p.)



parcialmente poderá reconstruí-la através do reconhecimento do antigo espaço, tantas vezes adulterado, da precipitação do fluxo da consciência, quando irrompem as velhas lembranças, que voltam a emocionar, mas agora como experiência renovada. A narradora sabe que tornar real o desejo de totalidade é impossível. Retornar à casa natal é uma experiência exclusiva do sujeito que, diante do espaço recuperado, terá acionada a sua memória, que será capaz de fruir a experiência resgatada.

Em “A árvore”, na casa da infância, a criança aprende com a Nona “o equilíbrio de pesos e proporções” derivados de uma perícia milenar. Da casa da neta à casa da Nona, o caminho não se faz pela rua, mas pelo interior. Lembrar as casas, os aposentos, os caminhos que levam ao interior, ensina-nos a morar em nós mesmos; por isso são fundamentais esses encontros com a mais velha, surpreender-se com a descoberta de que, nos cabelos penteados, abria-se um túnel de memórias, pressentia que ali se ocultava/ mostrava “alguma coisa acerca do [seu] próprio passado, feminilidade intrínseca que contamina a narradora que, passado o tempo e apagada a figura da Nona, ainda continua a penteá-la com palavras que percorrem todas as narrativas, como partes integrantes desse corpo de escrita feminino. É nas experiências vividas com a Nona que enfrenta experiências revividas em dor e pranto que as irmanam. É no conto “Purgatório”, quando avó e neta, envolvidas na tarefa de revolver os cereais armazenados na tulha, “essa caixa compartimentada que, embora sendo para mim [a neta] familiar, acarretava sempre muitos imprevistos”. Formava-se uma espécie de “torvelinho”, que despertava na neta uma sensação que só muito mais tarde a agora narradora associa à “do medonho sugamento próprio da areia movediça”. Formava uma espécie de “vórtice”, semelhante à imagem “girante e minguada” que resta do mundo quando é vítima de uma vertigem, nesse movimento intenso e giratório, verdadeiro redemoinho, que muitas vezes pode transformar-se em força destruidora. Por isso mesmo a narradora o associa às imagens de abertura dos créditos de *Vertigo*, o filme de Hitchcock, cujo título, traduzido e adaptado para o português, é *Um corpo que cai*⁴. No caso de “Purgatório”, todavia, a força não é destruidora, mas reveladora. Não há propriamente um corpo que cai,

⁴ Filme de 1958, obra-prima de Alfred Hitchcock. A imagem em movimento faz com que o verbete do dicionário – *vertigo* – comece a girar, dando lugar a uma espiral, que empurra o espectador para o intenso movimento que provoca, verdadeiro turbilhão que a própria música de fundo ajuda a construir, quando repete o mesmo motivo, em ritmo acelerado.



mas um corpo terrível que “se dá a conhecer”. Na verdade, quem encara a realidade é a própria Nona, estarecida, mas corajosa, mesmo com a lividez do rosto, que evidencia, segundo a narradora, “turbilhonada senda por onde a sua [da avó] recordação se afunda”. É como se a Nona fizesse uma verdadeira “faxina da memória”, que espanasse a poeira das lembranças entulhadas, num sacrifício mortal. É ela que retira do fundo da tulha o objeto de ferro, aquele ser “em tudo agressivo, repleto de espinhos pontudos, espécie de cinta farpada, de coroa de Cristo extraída de um limbo”, para reviver a profunda dor que o objeto lhe provoca e a revelação que contém. As filhas tinham tentado autorização para entrar numa ordem religiosa caracterizada pela clausura absoluta, sem conseguir do pai que aquiescesse ao pedido. Como consequência, tinham fugido de casa para se dedicarem ao “noivado com o Senhor”. O objeto encontrado era o instrumento do flagelo que se impuseram: o cilício, o necessário purgatório para atingirem o Céu. Verdadeiro testemunho do sacrifício imposto a tantas mulheres – nesse caso, um testemunho de autoflagelação – o cilício ergue-se do tempo da memória como da dor do feminino, da sua clausura.

O jogo dialético instituído entre o espaço interior e exterior adquire maior relevo em dois contos do livro *Inquilina do intervalo*: “Diário adolescente, pág. 1” e “Diário adolescente, pág. 2”, que evidenciam a descoberta do corpo por uma adolescente que tenta compreender o modo como a sua existência está atrelada ao interior do quarto e ao desejo de alcançar a exterioridade mundana. Os dois contos são aparentemente complementares, já que possuem a mesma temática, o mesmo cenário e a mesma personagem-narradora. E são testemunhos de uma aprendizagem necessária, que, rompendo com o tempo da autoflagelação, aponta para o tempo do autoconhecimento. O corpo e seus prazeres possíveis revelam-se à adolescente – as metáforas elaboradas ao longo do texto o confirmam - que “se penetra como avestruz” (p. 34), exercício masturbatório e revelador de que o mundo é um grande bazar aonde se vai em busca de utensílios. Mundo a que quer entregar-se, mas depois de experimentar “todo um rosário”, com “cruzes, genuflexões e o derradeiro credo” a partir de que gritará uma nova crença, uma nova palavra, porque é preciso experimentar o próprio corpo, até possa dizer: “aqui estou eu, aqui me explico”. É um verdadeiro périplo em que a aprendizagem e o amadurecimento se vão impondo à personagem, até chegar o verdadeiro momento catártico, em



que, renomeada, a personagem renasce “para a morte da razão” (VILMA ARÊAS, 2005, orelha do livro).

Sabemos que existe memória “quando o tempo passa”. A marca da anterioridade implica a distinção entre o antes e o depois. Ora, “o antes e o depois existem no tempo”. É percebendo o movimento que percebemos o tempo; mas o tempo só é percebido como diferente do movimento quando nós o determinamos, isto é, quando podemos distinguir dois instantes, um como anterior, outro como posterior. (RICOEUR, 2007, p. 20) é assim que atravesso esse caminho e outros contos para chegar ao último conto – “Catarse”.

Não se ignora que catarse é um termo de origem filosófica que tem o significado de limpeza ou purificação pessoal. Provindo do grego “kátharsis”, é utilizado para designar o estado de libertação psíquica que o ser humano vivencia quando consegue superar algum trauma como medo, opressão ou outra perturbação psíquica. Na tragédia, assinala o momento de distensão, em que o corpo e o espírito se encontram, recuperando a harmonia que a tensão extrema perturba. Nesse conto, retoma-se o espaço da representação, num exercício de circularidade, que, entretanto, não se fecha. Toda a ação se passa no teatro (já não é a casa o lugar da demanda da personagem-narradora, mas o teatro, o mundo), entre o palco e a coxia, esse lugar situado dentro da caixa teatral - mas fora de cena - no palco italiano, em que o elenco aguarda sua deixa para entrar em cena em uma peça teatral. É nesse espaço da coxia que a atriz experimenta “aquele riso aberto e seguro como quem é feliz desde a alma”, uma alegria que deriva da leitura de uma carta em que, depois de tantas experiências e tanta solidão, sente-se desejada. Daí a alegria, a euforia que preside as grandes transformações. É assim que se sente a atriz:

Sou, carne e osso, a personagem principal desta peça romântica que me calhou depois de uma experiência mal sucedida com Artaud. Aqui, ao contrário talvez por causa do meu próprio temperamento, me sinto absolutamente colada a ela! Estou possuída pelo seu corpo e por sua alma, em sintonia perfeita com meus sentimentos. Me vejo por dentro e por fora. Claro. Não foram em vão as minhas assíduas leituras de Diderot. E também devo muito a Stanislavsky. Toda essa formação tinha de servir, pelo menos, para alguma coisa. (p. 136)



Não saberia especificar qual tenha sido a experiência malograda da atriz com Artaud, mas o que se pode deduzir da leitura é que não tenha havido essa identificação entre atriz e personagem, o exato contrário do que ocorre entre essa atriz-protagonista e a experiência de identidade total com a personagem, que lhe permite ver-se “por dentro e por fora”. Quais teriam sido as leituras assíduas de Diderot, a protagonista não nos informa, mas imagino que o filósofo, autor da “Enciclopédia”, que ao tempo do iluminismo, reconheceu a importância da Ciência para o desenvolvimento e progresso humano. Que acreditava que a política tinha enorme responsabilidade no processo de eliminação das diferenças sociais. Que demonstrou sempre a sua oposição ao Absolutismo e que viu sempre criticamente o poder exercido pela Igreja na sociedade (o romance *A Religiosa*, história de uma religiosa sem vocação, em luta contra a sentença do destino, parece dar conta do que afirmo). Imagino que esse filósofo francês do século XVIII, companheiro de ideias de D’Alembert, tenha exercido influência definitiva sobre a personagem. O mesmo se pode dizer de Stanislavski, no que respeita ao realismo psicológico e à vivência de emoções autênticas pelos atores, o que pode ser verificado na experiência da atriz, que vê coladas a si mesma o corpo e a alma da personagem do drama que interpreta, ao tornar-se capaz de ver-se por dentro e por fora.

Os objetos que povoam a cena são anexados à existência dessa figura feminina – Maura é seu nome – porque ela se sente inebriada diante deles - um magnetismo parece unir a personagem e aqueles objetos – a carta e suas promessas, o disco e a revisitação da ópera de Richard Wagner, a história trágica de Tristão e Isolda, marcada pela intriga, pelo malogro, pela morte sem remédio. Da poltrona para a escrivaninha, onde guarda o segredo da carta de que custa a separar-se, nesse trajeto desperta o desejo de procura e de encontro: somente Wagner pode ajudá-la “a dizer tudo na linguagem mais perfeita”. Nesse espaço de representação, o disco não anuncia mais o crime a que a criança assiste, transida de medo. A criança tornou-se uma adulta amadurecida e capaz de enfrentar os empecilhos que a ameaçam, nessa busca de si mesma e de uma plenitude existencial

O espaço, esse elemento estrutural de suma importância para a compreensão da obra literária, mais do que indicar que os personagens integram um determinado cenário, possibilita identificar as relações sociais, culturais e psicológicas dos indivíduos na trama. Nesse espaço, Wagner se



apresenta “pronto para a linguagem”, desprende-se dos sulcos do disco, flui em sons. “É aqui que o tempo tem início.” – diz a personagem-narradora e atriz protagonista. Tempo mítico, inaugural, em que “a vida se reconstrói, glacial, perfeita. O homem ainda não foi inventado. Nem Deus. E os elementos se amam vazados em pureza.” Harmonia cósmica, perfeita, permite à mulher desembaraçar-se do compositor e reconhecer-se verdadeira, sentir nos ossos a existência, numa aparição do ser a si mesmo, liberto de amarras, tal como ocorre no romance que leva esse nome – *Aparição*⁵ – publicado em 1959, escrito por Vergílio Ferreira⁶, que também reconhece no homem o princípio de tudo, negando tudo quanto se escreveu antes, rompendo com o edifício das normas e convenções, e é capaz de encontrar, na música, o espaço de transcendência em que o homem se faz pleno. Mas, nesse conto, e no livro que o contém, o tempo de existir, de romper a cadeia de silêncio e de medo (o que a menina experimenta no melodrama do circo) é essencialmente feminino. Fundem-se aí realidade e ficção, o trágico medieval e a mulher que experimenta na representação a sua possível independência. Mostra ao leitor a sua rebeldia e entra em atrito com o normativo, que exige obediência ao roteiro prescrito, aos dramaturgos, “a toda a gama de elementos imponderáveis do destino e do fado”. Impõem, prescrevem determinam, acusam aquele que não seguir as normas de “conspurcar”, destruir, impedir que os espectadores usufruam “a função cognitiva da arte”. De reflexão em reflexão, e enfrentando a maquiadora e sua função de Parca: Cloto, a que tece o rosto; Lakhesis, a que tece o tempo; Atropos, a que corta o fio do tempo e celebra a morte, a personagem explode em linguagem, rompe o silêncio que a história da cultura impôs às mulheres, reais ou personagens de ficção. Embora reconheça que há um contrarregra que a examina de alto a baixo e confere se está ciente das deixas que a introduzem na cena, essa figura de atriz e

⁵ “*Eu te odeio, meu irmão das palavras, que já sabes um vocábulo para este alarme de vísceras e dormes depois tranquilo e me apontas a cartilha onde tudo já vinha escrito... E eu te digo que nada estava ainda escrito, porque é novo e fugaz e invenção de cada hora o que nos vibra nos ossos e nos escorre de suor quando se ergue à nossa face.*” (FERREIRA, *Aparição*, 14ed. p. 10. Mantive o itálico constante nas páginas iniciais do romance).

⁶ Em carta enviada ao escritor em 21 de janeiro de 1971, publicada no volume intitulado *Vergílio Ferreira – Maria Lúcia Dal Farra: correspondência*, encontrei uma referência a esse conto, que aqui transcrevo: “Eu escrevo, e tenho feito para minha própria satisfação os meus livros. Há, no entanto, um conto que escrevi há três anos [em 1968, portanto, mas publicado apenas em 2005], justamente quando eu sofria uma forte influência sua e que demonstra bem isso. Vou lhe mandar também como curiosidade, da próxima vez, porque por ora não tenho tempo de datilografá-lo.” (DAL FARRA, 2019, p. 27-28)



personagem o interroga: “Para que conferir? A vida me reconhece”. Aqui fala Maura, fala a atriz? Não sei. Parece haver um a integração plena. E todavia é a atriz-narradora-personagem (esse EU pleno para o qual convergem todos os papéis) que nesse contrarregra reconhece uma espécie de porteiro, ou de barqueiro: “É ele quem faz a minha travessia” – afirma – “dos bastidores para o palco, da coxia para o palco, da vida para a morte... Sim Caronte, olhe: nada sei de cor; eu vou vivendo, vou vivendo”. Aqui afirma o seu desafio ao estabelecido. Por mais que o barqueiro tenha um cronômetro e a [sua] existência já [esteja] demarcadas pelos seus ponteiros.” (DAL FARRA, 2005, p. 140) Desafia o mundo aristotélico quando assim se pronuncia: “Se, para vocês, esta peça é um seguro escoadouro para todas as perturbadoras paixões, para mim – oh lástima! – só para mim, ela representa a morte, o desenlace da minha paixão e do meu amor.” (DAL FARRA, 2005, p. 141) Se há catarse para o espectador, o mesmo direito não se dá à personagem, que, entretanto, ao emitir seu juízo, também promove a possibilidade da sua própria catarse, ainda que não o perceba: “Devo, portanto, ser a vítima imolada, aquela que pode propiciar a vocês [ao leitor, também] a experiência expurgatória da piedade e do terror... [lembro aqui a menina aterrorizada diante do que presencia no circo] “Cadê? Cadê a misericórdia? Só me sobra o terror.” Ciente de que morrerá, na ficção que vive em ficção, denuncia que o seu féretro será marcado pela artificialidade, que estará encerrada entre palavras estranhas, alheias ao seu sofrimento, alheias ao que é. Saindo da página para a vida, as palavras agora parecem muito provavelmente autorais: “Dizem: Maura não sentirá, ela não existe, ela é uma mera personagem. (...) Ai, dizem tanta coisa de mim, mas e eu mesma?” Eu sou – afirma, e vai se impondo, ao ponto de provocar o horror em quem a ouve. Os deuses a vigiam como abutres, o maior dos deuses berra palavras que a personagem não entende, mas enfrenta sem aflição, oferecendo as respostas mais complexas. Personagem renomeada – Alda Albanesi – marcada pela aurora, pelo alvorecer (a alba, ou alva, contida em Albanesi, embora não seja este o significado da palavra, há apenas uma semelhança fônica) – oferece aos algozes (os discursos da doxa) a resposta mais complexa, como afirma Vilma Arêas: “Alda Albanesi nasce para a morte da razão.” Alda, de acordo com o que nos informa o Dicionário de Nomes Próprios, significa “aquela que é nobre’ ou ‘a sábia’, ‘que possui riqueza interior’. É um nome de origem germânica com duas possibilidades de



significados. Pode ter surgido através do vocábulo familiar de nomes femininos iniciados com o elemento Ald, que significa “nobre”, como Aldegunda.” Tenha o significado que tiver, Alda é a representação do amadurecimento, de uma sabedoria feminina que se afirma na recusa do estabelecido. Que se sabe sujeito de suas próprias ações. Que se sabe existindo.

“Apostamos que dentre as várias assinaturas com que a autora poderia se inscrever na cena literária, a elegida por ela foi a da mística (que percorre um périplo entre bruxa, quiromancista e maga). Acreditamos que essa forma de se postar no campo literário explora o corpo feminino em estado de demanda, em busca pelo princípio de liberdade.” – diz-nos Ivo Falcão em sua tese de doutorado (SILVA, 2016, p. 57). Devo concordar com ele, em relação a essa *Inquilina do intervalo*, que no Festival de Poesia de Goyaz Velho, em 2006, ao falar da sua experiência de corpo e escrita, afirma que tem um desejo de acolher o mundo em si, ser possuída e fecundada por ele, e acrescenta: “[...] é sobre o meu corpo, exposto à inscrição, que cada coisa que compõe a vida deposita o seu ruído, o seu selo, o seu vírus, as suas arranhaduras sonoras, o seu impossível grafismo [...]” (DAL FARRA, 2006, p. 1). Pensando a gestualidade de Dal Farra, apostamos ainda que, para reiterar a sua imagem autoral, em seus textos poéticos, existe uma recorrente problematização do corpo como se esse fosse produzido através do espaço da contestação. Foi esse exercício, essa incansável demanda que encontrei no percurso desse livro que libera o grito agônico do feminino em busca da sua libertação.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

DAL FARRA, M. L. **Inquilina do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Vergílio Ferreira – Maria Lúcia Dal Farra**: correspondência. Lisboa: Âncora / Universidade de Évora, 2019.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS

[<https://www.google.com/search?q=alda+significado+desse+nome&oq=Alda+-+signofocado+do+nome&aqs=chrome.2.69i57j0i5.12228j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>]. Consulta em 10.08.2019.



SILVA, I. F. da. **Caligrafias alquímicas: corpo e transmutação na lírica de Maria Lúcia Dal Farra**. Salvador: UFBA – Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, 2016. [<http://www.ppglitcult.letas.ufba.br/sites/ppglitcult.letas.ufba.br/files/Tese%20de%20Ivo%20Falc%C3%A3o%20da%20Silva%20%282%29.pdf>]

FERREIRA, V. **Aparição** (1959). 14 ed. Lisboa: Bertrand, 1979.

HELDER, H. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2007 (5ª reimpressão, 2012).

SEIXO, M. A. Uma especiosa réstia de alhos: casa, tempo e espaço em A Casa Grande de Romarigães. In: SILVEIRA, J. F. da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.



MARIA LÚCIA DAL FARRA *VERSUS* RUI GUEDES: MAIS DO QUE UMA QUERELA FLORBELIANA¹

MARIA LUCIA DAL FARRA AGAINST RUI GUEDES: MORE THAN A FLORBELIAN QUARREL

Fabio Mario da Silva²

RESUMO: De julho de 1986 a julho de 1995 travou-se, através de jornais e publicações acadêmicas, uma polêmica em torno de Florbela Espanca e sua obra, protagonizada por Maria Lúcia Dal Farra e Rui Guedes e que demonstra não apenas um certo tipo de queixa, mas revela posições ideológicas e preconceituosas, por parte de Guedes, como demonstraremos mais detalhadamente. Contudo, apresentaremos, antes, um esboço biográfico dos envolvidos nessa polêmica.

Palavras-chave: Maria Lúcia Dal Farra, Rui Guedes, crítica literária, Florbela Espanca.

ABSTRACT: Between July 1986 and July 1995, there was a public dispute, carried out in the press and in academic publications, centring on Florbela Espanca and the publication of her complete works. The two main protagonists were Maria Lúcia Dal Farra and Rui Guedes. The unfolding controversy exemplifies not merely an academic complaint, but simultaneously revealed ideological and prejudiced positions on the part of Guedes, as this article will demonstrate in more detail. But first a biographical sketch of the parties involved is necessary.

Keywords: Maria Lúcia Dal Farra, Rui Guedes, criticism literary, Florbela Espanca.

A Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra, com titularidade em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal de Sergipe, consultora *Ad Hoc* do CNPq, ex-professora da USP, da UNICAMP e da Universidade da Califórnia (Berkeley) é um nome consolidado do ensino universitário no Brasil e um nome frequente, citado em muitos trabalhos acadêmicos no exterior. Suas publicações tornaram-se referências em vários concursos de agregação e provas de acesso a cursos de pós-graduação, como, por exemplo, *O Narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 24 de novembro de 2019.

² Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará/CLEPUL - Universidade de Lisboa



(Ática, São Paulo, 1978) – leitura obrigatória na seleção para o mestrado na área de estudos literários da Universidade Estadual da Paraíba, em 2012 – ou *Florbela Espanca. Trocando Olhares* (Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa, 1994, sua tese de titularidade) – obra obrigatória para as provas de agregação na Universidade de Paris, em 2002. Lançou *Florbela Espanca. Perdidamente. Correspondência amorosa* (Porto: Quasi/Câmara Municipal de Matosinhos, 2008), além de sua tese de doutorado sobre a poesia de Herberto Helder (1979), publicada em livro em 1986 pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda em Lisboa - o *Alquimia da Linguagem*. Desde 1984 escreve sobre Florbela e possui 7 livros sobre a poetisa, dois deles publicados em Portugal.

Em 2019, a sua correspondência com o escritor Vergílio Ferreira veio a lume pela Universidade de Évora e editora Âncora de Lisboa (est. e posfácio dos Profs. Drs. Elisa Esteves e João Tiago Lima, e apresentação da Profa. Dra. Ana Luísa Vilela), sendo que a sua correspondência com Herberto Helder foi depositada na Universidade da Madeira (Portugal). Contudo, em 2012 foi revelado para o grande público uma outra faceta desta crítica que agora se afirma, definitivamente, como escritora, mais especificamente: a poetisa. Apesar de já ter publicado dois livros de poesia anteriormente – *Livro de Auras* (Iluminuras, São Paulo, 2002) e *Livro de Possuídos* (Iluminuras, São Paulo, 2002) – e um de ficções – *Inquilina do Intervalo* em 2005 –, é em 2012 que Maria Lúcia Dal Farra ganha projeção nacional, e em todo o mundo lusófono, quando foi galardoada com o prêmio Jabuti na categoria de melhor livro de poesia do ano, com a obra *Alumbramentos* (Iluminuras, São Paulo, 2012). Mais recentemente, em 2017, ela publicou outro livro de poemas, o *Terceto para o fim dos tempos*.

O empresário e animador de TV, Rui Guedes, nascido em 1946 e falecido em 2001, foi um profissional de comunicação da Televisão portuguesa, destacando-se também como pianista. Em 1979 começou a apresentar o programa *Topo Gigio* na RTP e *A Visita da Cornélia*, também participando como coprodutor de peças teatrais e produzindo discografia com Eunice Muñoz, ao lado de quem musicou poesias de Florbela Espanca. Foi vice-presidente da assembleia geral da sociedade portuguesa de autores. Publicou diversas obras, em parceria ou individualmente, como, por exemplo, *Sport Lisboa e Benfica. Fotobiografia*, de 1987, pela Dom Quixote; *Almada Negreiros. Obra Plástica*, de 1993, pela Bertrand; e



Companhia das Índias. Porcelanas, de 1995, pela Bertrand Editora, em parceria com Martim de Albuquerque.

Contudo, é com a publicação da obra de Florbela Espanca que o empresário e *show man* da TV portuguesa vai se destacar nacional e internacionalmente, com a edição do que ele chamaria de a *Obra Completa de Florbela Espanca*, com inéditos e estudos introdutórios, todos os volumes publicados pela Dom Quixote, primeiramente cinco volumes seguidos, em 1985: *Obras Completas de Florbela Espanca*, todas com recolha, leitura e notas de Rui Guedes, prefácio de José Carlos Seabra Pereira, nota filológica de Luís Fagundes Duarte e texto atualizado por Maria Teresa Moya Praça - vol. I, *Poesia (1903-1917)*, vol. II, *Poesia (1918-1930)*, vol. III, *Contos*, vol. IV, *Contos e Diário* - e um último, também de 1985, de total responsabilidade de Rui Guedes, a *Fotobiografia de Florbela Espanca*. E em 1986 os últimos volumes: *Obras Completas de Florbela Espanca*, vol. V, *Cartas (1906-1922)* e vol. VI, *Cartas (1923-1930)*, bem como uma obra que Rui Guedes intitula *Acerca de Florbela. Biografia, Bibliografia, Apêndices, Discografia, Índice Remissivo Geral*.

Para publicar tais obras, Rui Guedes, primeiramente, segundo diz numa entrevista de 1985 no *Expresso* a Clara Alves Ferreira, depara-se com uma oferta feita por um neto de um cunhado de Florbela a lhe oferecer os manuscritos, depois sai à procura de familiares, parentes, amigos, pessoas próximas aos ex-maridos de Florbela Espanca e os convence a ceder, doar ou vender os materiais encontrados, bem como conversa sobre essas pessoas sobre a Florbela poetisa e cidadã. Percorre de norte ao sul de Portugal, bem como bibliotecas, chegando a possuir o valioso espólio da autora, para quem faz uma grande propaganda, através dos seus contatos com a imprensa. Desta forma, narra assim Clara Alves a descoberta desses manuscritos inéditos, numa praia do Algarve:

Na praia, um rapaz empoleirado numa prancha de 'windsurf' reconhece-o e pergunta-lhe se era ele mesmo Rui Guedes o tal do disco da Florbela. A seguir, oferece-lhe, para venda, uma série de inéditos da poetisa que garante estarem em sua posse. Incrédulo, Rui Guedes aceita verificar a autenticidade da proposta. E a proposta era verdadeira. E o rapaz era neto de um cunhado de Florbela, aquando do seu casamento com António Guimarães, e fora a sua avó (...) que guardara, durante 60 anos, no sótão de uma



casa do Porto, os manuscritos de Florbela. (1985, p.30)

Assim, para Clara Alves, “Rui Guedes repõe a verdade dos factos, com humildade e preito de homenagem. Não opina. Por vontade própria limita-se a narrar” (1985). Contudo, em entrevista dada a Maria Lúcia Dal Farra (1985, p.58), segundo consta em seu relatório apresentado à Fundação Calouste Gulbenkian, Rui Guedes afinal teria trocado os manuscritos inéditos de Florbela por uma prancha de windsurf, o qual irá vender por preço astronômico ao Estado Português, conservando para si o direito de publicá-lo.

Assim, através das suas narrativas e da especulação que levanta acerca do dito espólio, Guedes açula polêmicas e divulga, por antecipação, a sua aclamada edição que estava por sair e a qual, inicialmente, fora oferecida à Imprensa Nacional/Casa da Moeda, que, no entanto, desiste da empreitada. E é a Dom Quixote que, por fim, há de editá-la.³

O embate entre Dal Farra e Rui Guedes começa no ano de 1986 quando a *Colóquio Letras*, no número 92, publica três resenhas seguidas sobre a edição da *Obra Completa de Florbela Espanca*. Há um texto assinado por Silvina Rodrigues Lopes, sobre os volumes I e II da *Poesia*; Maria Lúcia Dal Farra assina outros dois: um sobre os volumes III, dos *Contos*, o IV dos *Contos e Diário*, e um outro, sobre a *Fotobiografia*.

Vejamos: Silvina Lopes faz uma descrição e comentário à edição destacando os nomes académicos de Maria Teresa Moya Praça, Fagundes Duarte e José Carlos Seabra Pereira, validando, assim, a importância da edição aos três estudiosos que a encabeçam e não ao organizador geral, Rui Guedes. Lopes, entretanto, não tece conjecturas sobre a organização e disposição dos poemas e dos projetos florbelianos ali mencionados, mas faz suas próprias análises sobre a poesia de Florbela que ali se encontra, afirmando que, à luz dessa poesia, poderemos responder o “que é o amor”: “A poesia de Florbela não se organiza a partir de uma intelectualização, consciência da distância, mas da excessiva proximidade que a ficção do amor transforma em ficção da proximidade e a escrita em acesso ao diferente e comumente” (1986, p.82). Assim, a tarefa de análise acurada sobre as edições das poesias de Florbela Espanca só vem a lume por Maria

³ Fato revelado a Maria Lúcia Dal Farra em carta de 17 de janeiro de 1986 e que hoje faz parte do espólio da Biblioteca Geral da Universidade de Évora.



Lúcia Dal Farra que a assume para si, não numa recensão, mas num artigo, publicado dois anos após a recensão da *Colóquio Letras*, em 1988, no *Caderno de Teoria Literária* da UNESP, que homenageava Florbela Espanca.⁴

Maria Lúcia Dal Farra revela como Rui Guedes toma como seu o trabalho de recolha, leitura, notas, disposição dos poemas, atribuição de datas e projetos florbelianos, ressaltando que a restante equipe da edição (Fagundes Duarte, Maria Teresa Moya França, José Carlos Seabra Pereira) realizou o seu trabalho a partir do material fornecido por Guedes, sem, no entanto, ter acesso aos documentos originais. Assim, Guedes “não publica o manuscrito tal como ele existe ou tal como ele está constituído, mas publica-o *refeito*, ao sabor de suas próprias convicções” (1988, p.94, itálicos da autora), aludindo que, para ter vantagem na vendagem dos exemplares, que reverteu em benefício financeiro a Guedes, produziu-se uma campanha para que sua edição se tornasse um *best-seller*, principalmente devido a Florbela estar atraindo a curiosidade dos leitores e, portanto, tornando-se popular. A edição de Guedes então é feita, como aponta Dal Farra, a partir de informações subtraídas, deslocadas ou mal interpretadas, datas infundadas, e de equívocos vários, razão pela qual chega à conclusão de que “o empresário torna absolutamente *infundadas* quaisquer conjecturas ou explicações que o leitor ou crítico pretendam fazer sobre a natureza deste manuscrito” (1988, p.94, itálicos da autora).

Dal Farra continua suas reflexões abordando agora uma questão de ordem ética e “marcadamente moral”, quando, nas suas reflexões, Rui Guedes afirma que Raul Proença “mexeu” e alterou os versos de Florbela, atribuindo a ele toda e qualquer responsabilidade por qualquer interferência alheia ou autógrafa, mesmo havendo outras caligrafias, fatos não condizentes com a sabida idoneidade de Proença. O fato é que Proença, por verificar que o manuscrito já continha “diferentes apreciações e não pretendendo que aquelas se confundissem com as suas, grafou, à margem dos poemas e a lápis, os seus comentários, numa demonstração de respeito pelo objeto alheio” (1988, p. 104). Ou seja, Maria Lúcia Dal Farra, uma das

⁴ Encontramos nessa obra pioneira sobre Florbela Espanca no Brasil, além do estudo de Maria Lúcia Dal Farra, uma apresentação feita por Zina Bellodi Silva, “Poemas de Florbela Espanca – tradução para o inglês de D. Nina Haas” e “Florbela Espanca traduzida” ambos assinados por Maria Magaly Gonçalves; “Uma grande poetisa” de António Ferro; “Sobre Florbela Espanca” de Maria Aliete Galhoz; “Florbela Espanca” de Zina Bellodi Silva e “Bibliografia sobre Florbela Espanca” de Carlos Alberto Iannone.



poucas estudiosas no mundo que já vinha seguindo e pesquisando a obra de Florbela, é que observou todos os problemas da referida edição de Guedes – e isso porque conhecia e se debruçara sobre o espólio tal como fora depositado na Biblioteca Nacional.

Contudo, voltando à *Colóquio Letras* de 1986, Dal Farra repara como os contos, diário e fotobiografia são organizados, ressaltando as achegas importantes feitas pelos estudos de José Carlos Seabra Pereira, e chegando àquela que teria sido a real intenção de Guedes com as suas edições:

tal como se fez, não fica disfarçado sequer o intuito meramente empresarial e sensacionalista que tenho apontado. Pergunto-me, em vista disto, qual foi o critério ético utilizado para se conhecer e respeitar a *vontade* da poetisa, cujo teor as suas obras publicadas em vida certamente indicam (1986, p.89, itálicos da autora)

Demonstra também que na *Fotobiografia* encontramos uma lição de anatomia que devassa não apenas a vida da autora, mas a sua integridade física. A edição orgulhosamente reproduz “metade do maxilar inferior” e “pedaços do cabelo de Florbela”, restos mortais pertencentes ao Grupo Amigos de Vila Viçosa, doados aquando da transladação dos restos mortais de Matosinhos para Vila Viçosa e guardados na sede do Grupo. Sobre a *Fotobiografia*, Aurélia Borges, que foi aluna e discípula de Florbela, revela em 17/01/1986, numa carta enviada a Maria Lúcia Dal Farra, carta que hoje faz parte do espólio da Biblioteca Geral da Universidade de Évora, que “A fotobiografia (em que eu quase involuntariamente colaborei...) traz a curiosidade de reunir elementos fotográficos que andavam dispersos. Nela conhecemos várias “poses” de Florbela e dos seus familiares e amigos”. Borges ainda continua discorrendo sobre o mesmo assunto em carta de 15 de outubro de 1986, na qual revela que Rui Guedes se aproveitou de uma entrevista que ela concedeu para deturpar fatos:

E sabe o que também me revoltou e revolta? É que da minha ingênua entrevista com o Sr. Rui Guedes ele tenha extraído (eu diria que quase a minha revelia) não só material para o seu trabalho como a apropriação do meu nome para o vincular ao mesmo com o pretexto de me fazer “agradecimento público”! Porém espero que a minha saúde, vida e vista ainda



me permitam vir a pôr “os pontos nos iis. (BORGES, carta, s.p)

Por fim, acrescenta, em carta de 10 de setembro de 1989 que está totalmente de acordo com as críticas de Dal Farra ao trabalho de Rui Guedes:

Creia, querida amiga que estou totalmente de acordo com tudo o que diz sobre a malfadada edição do Rui Guedes, lamentando que, à minha revelia, ele lhe tenha associado o meu nome – o que nem sequer me ocorreu que ele faria depois da conversa longa e um tanto dura e intransigente que eu tivera com ele – que foi tão hábil que me arrebatou informações quase sem eu dar por isso, até a foto que reproduz na “fotobiografia” (a única de Florbela que conseguiu da época que lhe interessava e que fotografou aqui mesmo, em minha casa, de um pedaço que eu conservava e já tão desbotada que nunca pensei que desse o que deu: melhor que o original. (BORGES, carta, s.p)

Voltando ao embate em torno de Florbela, notamos que tais recensões de Dal Farra tiveram eco ainda no mesmo ano, em outubro de 1986, no *Diário de Lisboa*, em cujo veículo Luís Miranda Rocha tece considerações sobre a Florbela revelada na *Colóquio Letras*, sem resvalar, porém, na recensão de Silvina Rodrigues Lopes, mas apenas citando o texto de Maria Lúcia Dal Farra como um “ataque” e “forte” como antes não tinha se visto em Portugal – sobretudo porque a revista em causa não possui tal índole! -, elucidando a abordagem da especialista e referindo que o próprio Rui Guedes teria a noção das suas limitações ao convidar três professores universitários, sobretudo para prevenir-se, concluindo que “a nós, no que vimos, surpreendeu-nos um tanto o elogio da obra (de Rui Guedes) que Seabra Pereira e Fagundes Duarte aí fazem, como se isso fosse, entre outras coisas, necessário. E talvez fosse.” (1986, p.7).

Um ano após essas recensões é publicado, também na *Colóquio Letras*, no número 99, de 1987, outras duas recensões das restantes obras que ficaram por publicar, as cartas e uma obra intitulada por Guedes de *Acerca de Florbela Espanca*. Dal Farra inicia sua crítica apontando as alterações feitas por Guido Battelli na primeira edição publicada sobre as cartas de Florbela, em 1931, elucidando que das 184 cartas – dos 2 volumes publicados por Guedes – só “8 postais e 14 cartas de Florbela, além de 6



cartas a ela referentes, não tinham sido publicadas! Mas ao leitor não se dá nunca esta informação” (1987a, p.109). Ela ressalta, então, um aspecto positivo da obra:

o mérito desta recente edição das *Cartas* é, portanto, o de oferecer ao leitor a comodidade de poder seguir toda esta correspondência cronologicamente reunida em dois volumes (...). Mas o leitor não tem sequer ideia da procedência deste material, pois que nenhuma referência disto lhe é prestada, tão-pouco nas notas, o que é, no mínimo, desatenção para com aqueles que forneceram tais documentos. (1987a, p.110).

Por fim, sobre o *Acerca de Florbela Espanca. Biografia, Bibliografia, Apêndices e Discografia*, Dal Farra entende que é deveras útil uma biografia sobre a poetisa. Contudo, repara que a ausência de critérios acaba por apontar muitos problemas, desde a sequência da ordenação dos fatos e referências incompletas até gralhas, equívocos e readaptações, ressaltando que essa Biografia pouco acrescenta às informações contidas nas várias explicações preliminares. Maria Lúcia Dal Farra segue bem enfática ao criticar as leviandades levantadas por esta suposta biografia, como, por exemplo, a respeito do terceiro marido de Florbela, Mário Laje, e a possível homossexualidade dele. Relembra até o volume dos poemas esparsos no qual Guedes publica um poema de Américo Durão afirmando ser de Florbela, razão pela qual a pesquisadora conclui que esta obra acaba por reproduzir “tanto uma mesmice quanto um desencontro de informações, de maneira que o leitor só estará seguro se for às fontes originais”. (1987b, p.112).

Passados quase 10 anos após a primeira recensão de Dal Farra, em 3 de dezembro 1994, no jornal o *Público*, encontramos o desdobramento das recensões da *Colóquio Letras*, mesmo ano da publicação do trabalho de titularidade e aquele que consideramos ser o principal e mais importante estudo sobre Florbela escrito até hoje, o *Trocando Olhares*, edição da Imprensa Nacional/Casa da Moeda em Lisboa, que não é apenas uma aula sobre os nascentes projetos poéticos de Florbela, mas uma verdadeira lição de como se trabalhar com manuscritos-base de autores e como revelar os meandros e quais caminhos seguir para esse tratamento, do ponto de vista tido como o mais objetivo, ou seja, o da



edótica. O livro lançado trazia na sua “Apresentação” as justificativas por se considerar expressamente como um ato público de repúdio à referida publicação do empresário português Rui Guedes, visto que a estudiosa tivera

acesso não só aos importantes inéditos de Florbela, como também aos meandros comerciais impostos a essa obra que, na nomenclatura condizente de mercadoria exposta à venda, se transsubstanciava em cota de bolsa, no centro de uma argumentação que especulava sobre a vantagem em se adquirir por tal preço um manuscrito completo que, uma vez desmembrado, poderia atingir, em contrapartida e na praça, a média de tanto por folha. (1997, p.11)

Também motivos éticos eram acionados. Segundo Dal Farra, a tal “edição idiossincrática” acusava

um intelectual da altura, dignidade e integridade de Raul Proença, de ter “mexido”, como diz, nos versos da Poetisa, enquanto, tendenciosamente, o empresário escondia, na `transcrição` que elaborara de *Primeiros Passos* (o pequeno manuscrito que Florbela enviara ao republicano), a existência ali de pelo menos quatro diferentes interferências caligráficas (uma das quais assinada por `Luís`) e malgrado o facto de os pareceres de Proença se acharem todos (premonitória e) convenientemente rubricados. (1997, p.12-13)

Nesse mesmo ano, após o sucesso estrondoso e das reedições das obras de Rui Guedes, a editora Bertrand publica a *Poesia Completa* da autora, sob organização e notas de Rui Guedes.

Assim, no *Público* encontramos um primeiro texto assinado por José Carlos Seabra Pereira, contendo ao lado do seu ensaio, o valor monetário das duas edições e as suas respectivas capas, e uma comparação das duas edições observando linhas divergentes e creditando o contributo imprescindível de Dal Farra para uma futura edição crítica da obra florbeliana, avaliando as recensões e o seu citado artigo publicado pela UNESP. O texto de Seabra Pereira concorda com a indicação dos lapsos indicados por ela presentes na edição de Guedes: “a professora brasileira, aludindo os conteúdos problemáticos da edição, erro que Rui Guedes parece repetir nessas poesias completas” (Pereira, 1994, p.6). Contudo, no



artigo anterior, na página 4 do mesmo periódico, intitulado “Florabela Espanca, 100 anos depois. Uma História Banal...”, assinado por Carlos Câmara Leme, e que reproduz ali uma entrevista com Rui Guedes e as opiniões de Fagundes Duarte, vemos um ataque que parece ser direcionado à visão crítica de Maria Lúcia Dal Farra, mas que tenta camuflar, certamente, todo um argumento preconceituoso, que revela como uma visão eurocêntrica se sente em relação a uma mulher intelectual e brasileira.

Carlos Leme fala do futuro congresso sobre Florabela na Universidade de Évora, *A Planície e o Abismo*, de uma medalha comemorativa dos 100 anos do nascimento de Florabela, feita pelo artista plástico Espiga Pinto. E também recorre aos estudos de Maria Lúcia Dal Farra, cuja voz afirma que a tão aclamada *Obra Completa de Florabela Espanca*, saudada por boa parte da imprensa, acabou por ludibriar o público, expondo a manobra comercial de Guedes para vender os manuscritos por altas cifras. Assim, Leme confere tal especulação monetária com o então ex-diretor da Biblioteca Nacional, João Palma-Ferreira, que, inicialmente, não tinha concordado com o valor proposto por Guedes, que teria pedido cerca de 15 mil contos, segundo o empresário, o mesmo valor oferecido por universidades americanas, de que não lembrava o nome, e acabou sendo vendido por 6 mil contos à Biblioteca Nacional de Portugal. Por isso, o jornalista pede a Rui Guedes que responda sobre as críticas que lhe foram feitas:

Em caso nenhum, vou entrar em diálogo ou discussão com uma mulher que me ataca apenas porque eu, mas sobretudo Natália Correia [que já tinha falecido há anos] muito discordamos daquilo que ela já tinha escrito na *Colóquio Letras* (...) A revanche dessa senhora não me merece, pois, nenhuns comentários. (...) Tenho, por outro lado, a consciência de que se não fosse eu essa brasileira não tinha assunto para escrever. Não conheço nenhum trabalho dela anterior ao meu. (Guedes apud Leme, 1994, p.4).

Rui Guedes segue uma linha de desdém e de subvalorização do trabalho investigativo de Maria Lúcia Dal Farra, referindo-se a ela como “brasileira” ou “senhora”, demonstrando a xenofobia e a misoginia em sua fala, aludindo desconhecer o trabalho de uma professora já com carreira consolidada no Brasil nos anos 80 e com trabalhos importantes publicados sobre escritores portugueses, como Vergílio Ferreira e Herberto Helder, e



parece que ignorada por alguns em Portugal. Ou seja, Guedes esquece ou simula desconhecer por completo todos os lapsos apontados por Maria Lúcia nos textos que produziu sobre Florbela até então, e se vale de utilizar o nome de Natália Correia, já falecida, para validar o seu desdém. Natália Correia – que conhecia bem a investigadora por laços de cumplicidade florbeliana, e a quem convidara para os sets da filmagem do seu roteiro para tv sobre *Florbela Espanca*, em Évora e Vila Viçosa, em 1985, integrado à série “Mátria”, sob a direção de Dórdio Guimarães.

Seguindo a mesma linha de ataque, agora com um tom menos evasivo e mais enfático, a partir de um discurso acadêmico consolidado há anos, Luís Fagundes Duarte credita ao trabalho de Rui Guedes o pioneirismo, apesar de admitir que ele “não procede da melhor maneira e toma decisões que não aconselharia” (apud Lemos, 1994, p.4); e em tom irônico desacredita o trabalho e o nome de Dal Farra, ao afirmar que “Não conheço essa professora, que será sem dúvida uma pessoa muito importante lá em Aracaju, no Sergipe, mas conheço-me a mim e ao meu trabalho” (apud Lemos, 1994, p.4). Alude também a tomada de decisão crítica da mesma em relação ao projeto florbeliano intitulado “Alma de Portugal”, afirmando que Dal Farra, ao mesmo tempo que acusa Guedes de fazer montagem idiossincrática, também comete lapsos críticos. Segundo ele, Dal Farra

Confessa, sem dúvida poeticamente, que assentou num terreno incerto e movediço sobre a viabilidade de existência de um projecto poético, que seria o livro ‘Alma de Portugal’, do qual, no entanto, não existe qualquer plano explícito nos papéis da autora. (...) a investigadora brasileira chega ao ponto de inventar um título, a partir de duas versões autógrafas de um projecto de livro incluídas no caderno ‘Trocando Ollhares’, para ‘o conjunto: ‘Minha terra, Meu Amor’. Dal Farra defende no seu livro que se restringiu ‘apenas a conferir-lhe este título, que resulta tão-somente de fusão dos subtítulos de suas duas secções mediante uma simplificação eufônica. (Duarte apud Lemos, 1994, p.4).

A réplica de Dal Farra vem meses depois, em julho de 1995, pedindo o direito de resposta no mesmo periódico, ressaltando que se sente surpreendida pelo empresário Rui Guedes – passado quase nove anos do falecimento da notável escritora Natália Correia, que prefaciou o *Diário do*



último ano de Florbela – a invoque para a sua discordância. Ela refere, mais uma vez, todos os equívocos, as afirmações infundadas e problemáticas das edições de Guedes e a maneira muito peculiar que se usa para nomear a professora e pesquisadora, identificando-a como “uma mulher”, “essa senhora”, “essa brasileira”, tratamento revelador de um ranço machista e xenófobo. Em relação a Fagundes Duarte, responde à sua crítica, lembrando como pode um crítico levantar suspeitas de seu trabalho se ainda não o conhecia na sua totalidade (visto que o seu trabalho, *Florbela Espanca. Trocando Olhares* - ao qual aquele se remontava -, ainda se encontrava no prelo) e demonstrando todo o arsenal xenófobo lançado contra o Brasil, em especial contra Sergipe, ao afirmar que Dal Farra só seria conhecida em Aracaju. Assim, Maria Lúcia responde a Guedes e a Fagundes Duarte:

O terreno incerto e movediço sobre o qual me movimento não é, como supõe ele, uma confissão que faço ‘poeticamente’, mas uma realidade muito objectiva. Se as existentes fontes primárias e secundárias fossem suficientes, eu não teria tido o cuidado e nem a necessidade de intitular toda a primeira parte do meu trabalho de ‘Cogitações sobre o manuscrito’. Assim, nas especulações que teço sobre o projecto ‘Alma de Portugal’, trata-se efectivamente de ‘um título à procura’, não de ‘livro’, como ele diz, mas de poemas que configurem a descrição literária que Florbela deles fornece na carta em que minucia o planeamento, exemplificando-os. Se o professor tivesse lido com atenção o meu estudo (mas ele ainda estava no prelo!) ter-se-ia dado conta de que recorro a análises de cariz conteudístico-formais, método ditado pelos poemas arrolados na carta da Poetisa, e não, como afirma, a análises ‘psicoliterárias’. Considero leviandade intelectual ‘traduzir’ um método por outro e, na melhor das hipóteses, pronunciar-se sem conhecimento de causa (...) Como se constata, o professor trata-me implicitamente de ‘provinciana’; o empresário, também implicitamente, de ‘menor de idade’, visto que dada a ‘revanches’ e com quem não se permite, como o revela Câmara Leme, ‘entrar em diálogo ou discussão’, pondo nisso um ‘ponto final’. (1995, p.17)

O que podemos observar ao analisar esses discursos é que a produção em torno de Florbela e dessas duas edições, de Guedes e de Dal Farra, são reveladoras não apenas de uma querela florbeliana, e



desembocam não num diálogo intelectual, mas apontam para preconceitos demonstrados contra brasileiros e mulheres. Percebemos, na fala de Guedes e de Duarte, um discurso rancoroso, jocoso e de desprezo pelo trabalho intelectual, bem como uma demonstração de inferiorização apoiada, primeiramente, na tentativa de diminuir a intelectualidade através do sexo (uma “senhora”, uma “mulher”), dentro daquela linha misógina de pensamento, que supõe as mulheres produzirem o que é sempre diminuto, sobretudo uma “mulher” que, como Dal Farra, não reside numa considerada grande metrópole e que, por isso, estaria à margem da produção ou do conhecimento acadêmico avançado. Tenta-se demonstrar, com um discurso técnico, no caso de Fagundes Duarte, uma desconfiança crítica em relação às cogitações de Maria Lúcia sobre o projeto florbeliano de “Alma de Portugal”, na tentativa de demonstrar a sua superioridade intelectual e europeia, fato contestado e rebatido pela pesquisadora florbeliana.

E, tal como Florbela, mesmo em épocas diferentes, Maria Lúcia enfrenta os mesmos dissabores por que passou a poetisa portuguesa, em relação ao reconhecimento do seu trabalho, no enfrentamento de preconceitos e pelo fato de serem, ambas, mulheres escritoras, que retiram da posse masculina a potência simbólica da escrita, da reflexão crítica e do debate literário.

Maria Lúcia Dal Farra então toma para si a responsabilidade em estabelecer as primeiras e principais linhas importantes de pesquisa da obra de Florbela, tornando-a cada vez mais reconhecida e estudada numa academia que muitas vezes a olhava com desconfiança, por ser uma mulher e por isso só “cantar o amor.”⁵

É com Florbela então que Maria Lúcia, apesar de ter uma produção significativa nos estudos portugueses, se consolida como um grande nome da pesquisa florbeliana, tendo a sua voz reconhecida maioritariamente em Portugal, a despeito do que afirmaram Guedes e Duarte. Assim, Florbela compartilha com Maria Lúcia a desconfiança e o reconhecimento, mesmo que ambas juntas, de mãos dadas, tentem

⁵ Massaud Moisés, em seu estudo *Literatura Portuguesa Através dos Textos*, refere-se a Florbela como à semelhança de toda a mulher que faz versos, como uma “cantora do amor”: Vê-se que pode ser aproximada [Florbela Espanca] dos grandes sonetistas da língua (...), embora deles difira numa série de pontos (resultantes, no geral, de ser uma mulher e por isso cantar apenas o Amor.)”. (1981, p.425)



enfrentar o preconceito, visando buscar um mundo mais ético, igualitário e justo através da poesia e do trabalho acadêmico de grande envergadura.

Referências

ALVES, C. F. Florbela: o espólio da 'mulher fatal', in **Expresso**, sábado, 27 de julho de 1985, p.30-31.

BORGES, A. Cartas: 17/01/1986; 15/10/1986; 10/09/1989;02/04/1990; Amadora; aut. **Nota: uma carta tem junto desenhos de 2 selos.** Espólio da Universidade de Évora. CORR.REC.01.03.

DAL FARRA, M. L. - **Relatório de Bolsa de Pós-Doutoramento em Portugal para a Fundação Calouste Gulbenkian (de 25/11/1984 a 15/03/1985)**. Entrevistas com pesquisadores, estudiosos ou remanescentes amigos e conhecidos de Florbela Espanca. 4.14. Rui Guedes. Lisboa, 28 de abril de 1985.

DAL FARRA, M. L. Recensão: Florbela Espanca. Contos, Contos e Diário, Rui Guedes. Florbela Espanca. Fotobiografia, in **Colóquio Letras**, nº 92, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, julho, 1986, p.87-90.

DAL FARRA, M. L. Recensão. Florbela Espanca. Cartas (1906-1922), Cartas (1923-1930), in **Colóquio Letras**, nº 99, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, julho, 1987a, p. 109-110.

DAL FARRA, M. L. Recensão. Rui Guedes. Acerca de Florbela Espanca, in **Colóquio Letras**, nº 99, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, julho, 1987b, p. 111-113.

DAL FARRA, M. L. A primeira edição do manuscrito Trocando Olhares, in SILVA, Z. B. (org.). **Homenagem a Florbela Espanca**, Araraquara, UNESP, 1988, p.93-105.

DAL FARRA, M. L. Apresentação, in ESPANCA, F., **Florbela Espanca Trocando Olhares**, organização, notas e estudos de Maria Lúcia Dal Farra, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

DAL FARRA, M. L. Direito de resposta 1, in **Público**, sábado, 1 de julho de 1995, p.11.

FERREIRA, A. M. As imagens paradas de Florbela Espanca, in **Expresso**, sábado, 28 de dezembro de 1985, p.38-39

GUEDES, R. **Acerca de Florbela**, Lisboa, Dom Quixote, 1986.

GUEDES, R. **Fotobiografia**, Lisboa, Dom Quixote, 1985.



GUEDES, R. Organização, introdução e notas, in ESPANCA, Florbela, **Obras Completas de Florbela Espanca, vol. I**, Lisboa, Dom Quixote, 1985, pp.13-23.

LEME, C. C. Florbela Espanca, 100 anos depois. Uma História Banal..., in **Público**, sábado, 3 de dezembro de 1994, p.4.

LOPES, S. R. Recensões críticas, Prefácio de J. C. Seabra Pereira das Obras Completas de Florbela Espanca por Rui Guedes, in **Colóquio/Letras**, n.º 92, junho, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp.86-87.

MASSAUD, M. **Literatura Portuguesa Através dos Textos**, 11ª ed., São Paulo, Cultrix, 1981.

ROCHA, L. M. Florbela em questão na 'Colóquio-Letras', in **Diário de Lisboa**, Lisboa, 18 de outubro de 1986, p.3-4.

PEREIRA, J. C. S., Um livro somos nós, eu bem o sei..., in **Público**, Lisboa, sábado, 3 de dezembro de 1994, p.6.



CALEIDOSCÓPIO DA POÉTICA DE NÚBIA MARQUES¹

KALEIDOSCOPE OF THE POETIC OF NUBIA MARQUES

Maria Leônia Garcia Costa Carvalho²

RESUMO: Neste artigo, trazemos um panorama da poética de Núbia Marques, escritora sergipana que se impôs como um dos grandes nomes da literatura feminina. Foi de indiscutível relevo para o movimento feminista em Sergipe, não só pelo calor e obstinação de suas atitudes, como por seu talento e sensibilidade estética. Atuou nas letras sergipanas como poeta, ficcionista (romance, conto, crônica) e ensaísta, apresentando um painel vivo e cambiante de sua obra que, como um caleidoscópio, reflete imagens e arranjos variados em seu interior, apontando sua envergadura e sensibilidade, o que lhe rendeu uma cadeira na Academia Sergipana de Letras. Núbia revela uma visão de mundo globalizadora, crítica e libertária. Como poeta, faz reflexões de conteúdo intimista e pessoal; como romancista, numa trilogia (*Berço de angústia* (1967), *O passo de Estefânia* (1980) e *O sonho e a sina* (1992), “cristaliza e consome a vivência da mulher do século XX, seja de Sergipe, seja do Brasil”).

Palavras-chave: Núbia Marques. Literatura feminina. Prosa e poesia sergipana.

ABSTRACT: In this article, we bring an overview of the poetic of Nubia Marques, a writer from Sergipe who has established herself as one of the great names of female literature. She was of unquestionable importance for the feminist movement in Sergipe, not only for the warmth and obstinacy of her attitudes, but also for her talent and aesthetic sensibility. She acted in Sergipe's lyrics as poet, fictionist (novel, short story, chronicle) and essayist, presenting a lively and changing panel of her work that, like a kaleidoscope, reflects varied images and arrangements within, pointing its size and sensitivity, which gave her a seat at the Sergipana Academy of Letters. Nubia reveals a globalizing, critical and libertarian worldview. As a poet, she makes reflections of intimate and personal content, full of creative rapture. As a novelist, in a trilogy (*Cradle of Anguish* (1967), *The step of Estefânia* (1980) and *The Dream and the Fate* (1992), “crystallizes and consumes the experience of twentieth-century women, whether from Sergipe or Brazil”).

Keywords: Nubia Marques. Female literature. Sergipe's prose and poetry.

¹ Artigo recebido em 14 de agosto de 2019 e aceito para publicação em 21 de novembro de 2019.

² Doutora em Letras e Linguística pela UFAL, Profa., de Literatura Portuguesa e do programa de Pós-graduação em Letras da UFS, líder do Grupo de Pesquisa Estudo da Linguagem e Ensino.



Quem já visualizou um caleidoscópio, deve lembrar do efeito que ele nos causa ao apreciá-lo. Por fora, praticamente nada nos revela, apenas um objeto simples como outro qualquer que não nos chama tanta atenção; por dentro, no entanto, a cada movimento nosso, reflete imagens prodigiosas, combinações variadas e multicoloridas, decorrentes do reflexo da luz exterior em pequenos espelhos inclinados e vidros coloridos existentes em seu interior. É essa a impressão que temos ao conhecer a obra de Núbia Marques, escritora sergipana do século XX, professora da Universidade Federal de Sergipe, que, em verso e prosa, explorou várias facetas do ser humano, enxergando-o para além das contingências sociais, dos estigmas de sexo, condição social, cor, aparência, crenças, e de outras questões tão presentes na sociedade de classe em que vivia. Núbia, como ninguém, soube, através do seu olhar perscrutador, refletir em sua obra não só essa pluralidade e diversidade social tão rica e admirável, como o interior do ser humano com toda a reverberação de sentimentos que o compõem.

Faz-se mister, neste momento, trazer à tona, a vida e obra de uma escritora que, como muitas outras, não tem o merecido relevo na literatura brasileira, uma vez que são utilizados critérios minoritários e elitistas de valoração de autores e obras. Segundo Rosa Gens:

Vivemos , dentro do movimento de cultura, uma reorganização da história literária, em que cai por terra o sentido de uma noção fossilizada do que vem a ser a literatura, e novos conceitos vêm imprimir sua força, em que o passado se imprime no presente e permite rever critérios de valoração de autoras(es), e obras. Dentro desse trajeto, a crítica feminista ganha especial relevo, por seu papel de recaminho de obras e autoras esquecidas ou negligenciadas pelas instâncias de glorificação (2019, p. 163).

Partido do princípio de que, nos dias atuais, os critérios para valorização de uma obra e para sua perpetuação valem-se de diferentes modos de pensar, resguardados por um momento restaurado de valoração do estético diferente, e com o firme propósito de rever e revigorar as obras de Núbia Marques, é que trazemos à baila, neste artigo, uma visão panorâmica de sua obra, iniciando por uma concisa biografia da autora.

Nascida em Aracaju (SE) a 21 de setembro de 1927, Núbia Nascimento Marques iniciou sua carreira literária desde cedo, escrevendo



poemas (não publicados) já aos 14 anos de idade. Aos 20 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, então capital da República, onde cursou Belas Artes e trabalhou na Revista Seleções do Reader's Digest. Em 1948, frequentou a Sociedade Brasileira de Artes Plásticas. Ao voltar para Sergipe, exerceu o magistério na Escola Normal Rui Barbosa, como professora de Português e Literatura. Formou-se depois em Serviço Social na Universidade Federal de Sergipe, passando então a trabalhar nesta área e, inclusive, tornando-se docente dessa instituição ao assumir a cadeira de Serviço Social e comunidade. Cursou mestrado na PUC -SP.

Na docência, Núbia desenvolveu estudos e pesquisas em comunidades de mulheres trabalhadoras. Durante três anos, dedicou-se à vida de pescadoras de sururu em Sergipe, comprometendo-se com questões sociais e, sobretudo, com a condição subalterna e socialmente desamparada da mulher. Em decorrência de seus estudos e investigações, publicou, em 1983, a monografia "Mulheres X Cultura de Subsistência" trabalho apresentado na SBPC (1984) e no II Congresso Mundial de Mulheres Migrantes (Portugal, 1995). Em 1978, ocupou a cadeira de nº 34 da Academia Sergipana de Letras tornando-se a primeira mulher a fazer parte do Sodalício. Foi também Secretária de Cultura, muito contribuindo para o desenvolvimento cultural do estado. Como escritora, teve inúmeras publicações em verso e prosa, abrangendo, nesta última, várias áreas (ensaios, romances, crônicas e contos).

Ao nos voltarmos à pessoa de Núbia Marques, faz-se mister, neste momento, referir-nos à professora, assistente social, ativista política e escritora de envergadura e seriedade, consciente do seu dever histórico de afirmação da mulher, cuja área de atuação na literatura foi bastante frutífera, seja como poeta e ficcionista, seja como ensaísta. Núbia teve aberta participação e um papel de extrema importância para o movimento feminista em Sergipe, pela ousadia e obstinação que conferia a suas atitudes, associadas à sua aptidão e sensibilidade estética, cuja obra reflete, em seu alcance, o amadurecimento intelectual e o conhecimento vivo e intenso da mulher sergipana.

Em quaisquer das áreas pelas quais incursionou no mundo das letras, revelou a autora uma visão de mundo global e libertária. Tanto a mulher, quanto a docente, a assistente social evidenciaram um firme espírito de luta, acertada rebeldia e, sobretudo, inesgotável resistência. Foi



militante política lutando pelos direitos humanos e pela liberdade de expressão; atuou com paixão em comunidades periféricas e carentes, defendeu os direitos femininos e a igualdade entre os gêneros, bem como participou do movimento de Anistia Política em Sergipe, junto com outras mulheres, durante o Regime Militar no Brasil e o das Diretas Já, no ano de 1985.

Como escritora profícua que foi, valeu-se de ensaios para desenvolver pesquisas, avaliar e propor questões relativas à educação e à cultura em Sergipe; escreveu romances para denunciar e criticar a sofrida realidade das mulheres, dos trabalhadores, da população carente, expondo a alienação e o sofrimento por que passava o povo sergipano mais pobre e, por extensão, o povo brasileiro. Em suas poesias, demonstrou rara sensibilidade, buscou inovações na forma e no conteúdo ajustando-se às novas tendências estéticas e expressando todo o seu potencial artístico e literário.

Núbia e a poesia

Em seu discurso de posse da cadeira 34 na Academia Sergipana de Letras, Núbia lança algumas palavras fazendo um apelo aos poetas para humanizarem os homens através da poesia:

Vamos, poeta, humanizar o homem. Só um homem pode humanizar outro. Acreditando como nós no desempenho da poesia, em nós, partir de nós, depois de nós, sobretudo em todos os homens, alvo de nossa preocupação. Poeta não é apenas o que faz poesia, mas todos que a sentem. Poeta é o homem ser complexo e belo, contraditório, amedrontado, com a consciência plena da sua fragilidade, a transitoriedade. Mesmo assim, descansará na eternidade, sustentado pelos braços invisíveis do século. Poeta tem nas musas a poesia, mas eu falo de mulheres que não são musas, nem têm poesia (1982).

O chamamento feita aos poetas com o fim de tomarem para si a responsabilidade pela humanização de outros homens não deixa de se constituir um apelo profundo ao ser. Se o “poeta são todos os homens que sentem a poesia”, por que motivo teria ele de assumir este encargo? Seria ele diferente dos demais? Para Núbia, poeta seria o homem “complexo e



belo, contraditório, amedrontado”, consciente de sua fragilidade, a transitoriedade. Seria isto, então, por si só, a composição do ‘ser poeta’?

Otávio Paz, em seu livro “*A outra voz*” ao refletir sobre o ato de escrever poemas diz que é a mais ambígua das ocupações, “Um que-*hacer*, e um mistério, um passatempo e um sacramento, um ofício e uma paixão” (2001, p. 5). Nota-se, em suas palavras, essa complexidade e contradição presentes no ofício, mas ele se refere em especial ao ato de escrever poemas. E quem não escreve pode ser considerado poeta? Cremos que Núbia quis referir-se a um poeta em potencial, aquele que mesmo não escrevendo poemas, têm em si, por um lado, um sentimento profundo de plenitude, de amor à vida e aos demais seres, e por outro, uma inquietude essencial e contraditória, decorrente, sobretudo, de sua fragilidade humana e da fugacidade da vida. Seu apelo, portanto, se fez não só aos que escrevem poesias, mas àqueles que são potencialmente poetas.

Esse sentimento de consciência da condição humana e a necessidade de fazer algo pelo mundo, pelos outros, principalmente os carentes tanto no plano socioeconômico quanto no psicológico, sempre esteve presente na vida e na obra de Núbia que, além de poeta, queria que a poesia tivesse uma função social, exercesse um papel relevante para a humanidade. E isto está presente em suas palavras: “Poeta tem nas musas a poesia, mas eu falo de mulheres que não são musas, nem têm poesia”, refletindo justamente sua preferência pelas mulheres sofridas, carentes, sem perspectivas.

Como poeta, Núbia Marques teve como primeiro livro *Um ponto e duas divergentes*, publicado em 1959, que contém poemas de momentos diversos, que vão desde 1947 a 1956, harmonizando-se esteticamente, segundo o escritor Jackson da Silva Lima (1978), à geração do modernismo de 45 (pelo uso de odes, baladas e elegias). Em discurso proferido em ocasião de sua posse na Academia Sergipana de Letras, Núbia explicou o motivo de ter-se voltado à poesia:

Concretamente, o motivo de ter-me voltado para a poesia, eu, que até então me dedicava mais especificamente à pintura, foi a morte de meu primeiro filho, Valério, que hoje completa 24 anos de morto. O sofrimento advindo de sua ausência e a profunda mágoa de sua viagem para o além, fez surgir



Sergipe, para publicarem seus poemas em conjunto. A parceria foi bem-sucedida, sendo o livro lançado em Salvador e Aracaju, com repercussão na imprensa de ambas as cidades, o que promoveu uma maior visibilidade de poetisas mulheres. Em *Máquinas e lírios* (1971), a escrita refletiu as mudanças do fim da década de 1960, quando o confronto entre o avanço da tecnologia e as paisagens remetem ao tempo passado.

E assim, vão surgindo outras publicações e parcerias: *Geometria do Abandono* (1975), *Verde outono* (1983) e *Palavra de mulher* (1979), antologia coletiva, essas duas últimas contaram com a participação de Gizelda de Moraes e Carmelita Pinto Fontes. *Todo caminho é um enigma* (1989), escrito em comemoração aos dez anos da publicação da antologia de poesia feminina brasileira *Palavra de Mulher*, faz uma alusão à importância atribuída ao livro daquela época e às autoras que nele escreveram e contribuíram para a divulgação da escrita feminina. Seu último livro de poesias, *Poemas Transatlânticos* (1997), foi escrito e publicado em Portugal, em uma temporada em que Núbia usufruiu no país desenvolvendo estudos e pesquisas na área do folclore.

A sucessão de obras publicadas denota o amadurecimento poético a que chega Núbia, ganhando a poeta, cada vez mais, relevância pelas inovações na forma e no conteúdo, aproximando-se ao que a autora chamou “de cores e dimensões artísticas novas”. Em seguida, comentaremos alguns de seus poemas, na tentativa de levar aos leitores um conhecimento mais amplo de suas produções. O poema abaixo, *Necrose*, recebeu o prêmio Jorge de Lima, no II Festival de Verão de Marechal Deodoro em Alagoas em 1972.

NECROSE

*Morri tantas vezes em ti
que nem me apercebi da necrose
os túmulos de flores insepultas
eram risos de infância dilacerada
trêmulos risos girassóis outonais*

*Morri tantas vezes em ti
que nem me apercebi da necrose
a noite que sempre precede ao nada
tinha as calcinadas expressões de desamparo
E a única árvore abrigo
era a despedida árvore intangível*



*Morri tantas vezes em ti
que nem me apercebi da necrose
os ventos que embalavam os cemitérios
nem tinham o balanço das brisas silenciosas
nem eram a ventania alucinada
mas os ventos lentos que ninam a morte.*

*Morri tantas vezes em ti
que nem me apercebi da necrose
e a desvairada busca do amor
era o réquiem eterno do desencontro.*

(Geometria do Abandono, 1975, p.57)

A produção poética de Núbia apresenta temas que são constantes em sua obra, como a morte em vida, a busca incessante do amor que sempre termina em desilusão e desencontro. A palavra 'necrose', em seu sentido original, significa degeneração gradual do corpo em decorrência de algum fator físico; no caso do poema acima, no entanto, o título nos remete a outro tipo de degradação, a dos sentimentos, da alma que se deteriora, que morre aos poucos na procura ansiosa e inútil pelo amor. Suas palavras refletem a desilusão, o desalento íntimo, provocado pelo desencontro com o ser amoroso. O sentido da morte lenta está presente também na degradação da vida que é sugerida por meio das expressões: 'flores insepultas', 'infância dilacerada', 'girassóis outonais', 'ventos lentos que ninam a morte', dentre outras.

TACTO

*Meu tacto tateia-tonal no teu corpo
Traumáticas-transidas lembranças
Tentando contacto intacto
Tonteia-tensa-terna
Na epiderme medonha carne
Táctil-corpo-dúctil-argamassa*

*Tenaz tentativa encontro
Transitando corpo-espaço
Tento ativa
Atenta segurança braço-aço
Titubeio entre seio-anseio
Trágica, nevrálgica pálida-pele
Bipartindo- patético- pasmos
Plasmados-armados-magoados*

(Geometria do Abandono, 1975, p.25)



O poema acima, em seu título, já nos remete ao sentido do tato que, diferentemente de todos os demais sentidos, não se encontra em uma região específica do corpo, mas em todas as regiões da pele. O texto nos traz a ideia de mãos que tocam com desvario o corpo de outrem, na tentativa alucinada de promover um encontro, inutilmente. O uso de sinestésias tácteis e sensoriais, decorrentes do toque corporal repetitivo, e o uso de aliterações (repetição dos fonemas t, m, s) e assonâncias (repetição das vogais a, ã, e, i, õ) frequentes dão um especial toque de sensualidade e erotismo que confere ao poema um ritmo acelerado, passando-nos a imagem do movimento insistente e ágil das mãos no corpo do outro e, ao mesmo tempo, da ânsia do eu lírico em atingir seu objetivo, em vão. Os adjetivos se unem por hífen a verbos, substantivos e outros adjetivos, num encadeamento de palavras e/ou expressões, o que imprime efeitos de sentido múltiplos que transitam entre o concreto e o abstrato (seio-anseio), entre o amor e o sofrimento (Bipartindo-patético-pasmos), entre o belo e o sinistro (Trágica, nevrálgica pálida-pele), promovendo ambiguidades.

CIBERNÉTICA

*Todos os ritmos são um só
A das rosas balançando ao vento
Dos motores elétricos
O dos nervos humanos
O das dores do mundo
Das contrações maternas nos partos
E das picaretas perfurando a terra
E dos passos rápidos em busca do amor.
Tudo é mecânico, matemático*

*E tem automação celebrizada
Tudo é triste, tão triste tal uma dor violenta
estilizada.*

[...]

(Máquinas e lírios, 1971, p.39)

Núbia, como todo homem do século XX, estampa em seu poema *Cibernética* o estado de inquietude frente a “automação celebrizada” do nosso tempo, a ponto de os ritmos dos motores, das céleres máquinas elétricas, das picaretas se confundirem com os ritmos da natureza (as rosas



balançando ao vento) e do corpo humano (dos nervos humanos, das contrações maternas no parto). Em tudo a velocidade, a pressa, o “mecânico e o matemático” que inunda toda a vida, a existência humana, inclusive os sentimentos (as “dores do mundo”, os “passos rápidos em busca do amor”). Na segunda metade do século, comemora-se o surgimento da “Cibernética”, da informática, robótica... os ritmos se aceleram e são festejados, celebrizados pelos humanos. Para o poeta, resta-lhe a tristeza, a violenta dor que se estiliza no poema.

ANTICOMPUTADOR

*Chega-te a mim
Foge do desatino eletrônico
Não tenho braços biônicos
Nem sou metralhadora estridente
Nem aço aninha-se em meus dentes
Não tenho asséptico odor de hortelã.*

(Verde Outono, 1983a)

No poema acima, a reação da poeta ao avanço da tecnologia é a fuga do “desatino eletrônico” a que os homens se submetem docilmente, celebrando os tempos modernos. Em sua poesia, Núbia propõe a resistência a esse delírio através de um grito de amor, um apelo ao(s) outro(s) à aproximação, à união: “Chega-te a mim” E resiste firmemente a transformar-se em um simples objeto mecânico, por meio da reiterada negação: “*Não tenho braços biônicos/ Nem sou metralhadora estridente/ Nem aço aninha-se em meus dentes/ Não tenho asséptico odor de hortelã*”

Núbia e a prosa

Segundo Melnikoff (2010), nas décadas de 1970 e 1980, as mulheres buscavam proeminência nos campos cultural e social por meio da palavra oral e escrita. Algumas ingressaram no jornalismo e escreveram para colunas de jornais e revistas, procurando verbalizar, em seus discursos, suas ideias corroborando, em especial, para a defesa do universo feminino, por isso, não raras vezes, os temas debatidos se voltavam à mulher e sua condição social.

Núbia Marques, também marcada pelas conquistas femininas da época, usou com mestria a palavra escrita, denunciando as mazelas que



envolviam o universo feminino, uma vez que muitas mulheres ainda eram renegadas e excluídas do convívio social entre os homens. Em seu discurso de posse na Academia Sergipana de Letras, proferido em 17 de março de 1978, a autora expressa seu pensamento acerca do papel da mulher na época presente:

Não resta dúvida que o papel da mulher nos dias que correm tem-se modificado e, paulatinamente, infiltra-se em todos os setores da atividade humana. E isto ocorre não é porque ideologicamente os homens, soberanos da terra, tenham mudado conceitualmente sobre a capacidade e competência da mulher para o desempenho social, mas exatamente porque o sistema capitalista, que se mantém basicamente no lucro e na competição de mercado, para fazer frente a tal particularidade do sistema, precisa de mão-de-obra barata. As mulheres e os menores constituem o maior contingente desta (MARQUES, 1978, p. 15)

Em suas lúcidas palavras, Núbia mostra o quanto o sistema capitalista foi determinante para a mudança do papel feminino na sociedade sergipana. A partir de sua implantação, a mulher passou a infiltrar-se em diversas atividades, antes reservadas exclusivamente aos homens, em decorrência da concreta necessidade econômica e mercadológica, por ser uma mão de obra de menor custeio, além do fato de o homem, por si só, não dar conta de todas as necessidades financeiras do lar. Tanto as mulheres de condições sociais menos favorecidas, quanto os filhos menores, também aqui em Sergipe, eram aproveitados no trabalho de fábricas de tecido, no início do século XX.

Na prosa, Núbia Marques nos dá mostras de toda sua envergadura como escritora, uma vez que atuou em diferentes campos: foi jornalista, ensaísta, e ficcionista de mão cheia, escrevendo romances, crônicas e contos. Aqui nos ateremos a comentar alguns aspectos de sua obra, referentes a ensaios e ao romance.

Como ensaísta, produziu diversos trabalhos voltados à cultura e à educação, duas áreas em que teve ampla atuação, uma vez que foi professora, Diretora do Patrimônio Artístico e Histórico de Sergipe (DCPH-SE), Secretária da Cultura, Presidente da Comissão Sergipana de Folclore, entre outras. Em consequência, publicou ensaios voltados ao folclore: *Aspectos do Folclore em Sergipe* (1996); e à vida literária do estado:



Caminhos & Atalhos, Álbum Histórico da vida literária sergipana (1997), além de organizar antologias de contistas e poetas sergipanos: *Contos e contistas sergipanos* (1979) e *Panorama da poesia em Sergipe* (1961c).

Em *Hegemonia Cultural na escola* (1987), partiu da construção de um anteprojeto em que fez um levantamento de dados junto aos estudantes com a finalidade de sondar se conheciam ou não aspectos da cultura local. Diante do impacto provocado pelos resultados da pesquisa, o anteprojeto foi transformado “numa pesquisa mais ampla e mais complexa com a finalidade de sensibilizar os setores institucionais responsáveis pela educação em Sergipe” para o problema detectado. Vejamos uma das considerações a que Núbia nos chega em seu ensaio:

Diante do exposto, podemos admitir que a hegemonia cultural tem sido o instrumento do que se valem os povos tidos e acreditados como “cultos” para submeterem ou docilizarem os menos “cultos”, pautando-lhes toda concepção de vida, seja a partir da simples visão do mundo, ao mais intencional estilo de consumo. Por isto, têm na sua cultura (conhecimento transmitido na escola) a forma explícita de dependência econômica, política e cultural. (MARQUES,1987, p.23)

Em *João Ribeiro sempre* (1993b), fala sobre o pensamento de João Ribeiro, sergipano ilustre, possuidor de larga cultura humanística, jornalista, crítico, filólogo, historiador, pintor, tradutor etc. Segundo Núbia, este ensaio constituiu um desafio: “Prevalecemo-nos de nossa intuição poética e demos larga ao que havia de mais sergipano e de mais interessante, pois todos têm curiosidade sobre um de seus mitos. Tentamos tornar o mito conversável, palpável, perto de nós.” E foi justamente isto que ela fez, trouxe o pensamento de João Ribeiro, enfatizando seu ecletismo, sua erudição, sua visão de mundo, seu gosto pelas artes, enfim, o homem como era visto e admirado por todos (brasileiros ou sergipanos) e, por último, um autorretrato.

O livro *O luso, o lúdico e o perene e outros ensaios* (1999), publicado aos 500 anos do descobrimento do Brasil, trata de um estudo comparativo entre os folclores brasileiro e português, no qual a autora ressalta com detalhes a contribuição lusitana ao nosso folclore, evocando Portugal como nossa matriz cultural expressiva. Citamos a seguir as palavras da própria Núbia ao lançá-lo: “A lúdica folclórica foi estudada aqui e em



Portugal, tendo como fio condutor a tentativa de explicar a perenidade ancestral, caráter do folclore e do mundo mágico presente em nosso cotidiano.” (MARQUES, 1999, p. 20)

Núbia estreia na literatura com o seu livro de crônicas urbanas *Sinuosas de carne e osso* (1961b), que conquistou o prêmio João Ribeiro, concurso realizado pela Secretaria de Educação do Estado de Sergipe. Em relação ao romance, Núbia Marques, na trilogia *Berço de Angústias* (1967), *Passo de Estefânia* (1980) e *O sonho e a sina* (1992) “cristaliza e esgota a vivência da mulher na sociedade do século XX, seja de Sergipe, seja do Brasil” (LIMA, 1978),

Em *Berço de Angústia*, temos como personagem central Cíntia, esposa e mãe, essencialmente do lar, fruto de uma sociedade eurocêntrica e patriarcal que enclausurava a mulher dentre quatro paredes da casa, limitando-se a monólogos e ao sacrifício interior. Tornava-se legítima escrava e não ‘rainha do lar’ como era designada. Cíntia é prisioneira de sua solidão, envolvida com seus problemas, ansiedades e frustrações. Vive ela a retrospectiva da infância, a educação opressora e a destruição do seu ego feminino, sem espaço para a realização de seus sonhos de adolescência e juventude. Torna-se sombra dispersa do homem, sempre dependente de seu companheiro, vítima inconsciente desse estado de coisas. Melnikoff (2010), ao referir-se à obra em prosa de Núbia Marques, faz a seguinte afirmação:

Em seus romances, aponta a mulher como sombra do homem, retrato da educação patriarcal, como autêntica escrava do lar, e não a rainha do lar, conforme. A história que Núbia relatou em seu romance é um retrato da história da mulher brasileira, marcada por estigmas de fragilidade e desprovida de inteligência, sempre à sombra do homem: o pai e, depois, o marido (MELNIKOFF, 2010).

Em *Passo de Estefânia*, lançada em 1980, pela Editora Achiamé, surge a mulher em sua plenitude, adulta, emancipada, exercendo uma profissão liberal. como assistente social. Estefânia viveu em Aracaju (SE) no período da Ditadura militar, era funcionária pública do Estado que atendia, como assistente social, em postos de bairros periféricos, a uma população menos favorecida economicamente e, portanto, carente de cuidados básicos, relacionados não só à alimentação, moradia, mas e sobretudo, à



educação, saúde e assistência social. Inconformada com a situação dessa população pobre e esquecida pelos poderes públicos, Estefânia não se acomoda, ao contrário, denuncia as atrocidades de um sistema que, além de não se voltar para os graves problemas sociais, não atende aos mínimos anseios da população. Faz então, críticas acirradas ao descaso de políticos, burocratas, médicos, magistrados e policiais militares e destaca as injustiças do período histórico vivido por ela, desde a implantação do golpe militar em 1964. Em consequência é presa, torturada, subjugada, mas não capitula nunca. É uma mulher decidida, que luta por suas ideias, seus direitos e não se submete à opressão.

No romance *O Sonho e a Sina* (1992), Anastácia, personagem principal do romance, já é aposentada, velha e decrépita e, ao ritmo da sua cadeira de balanço, traz suas lembranças, narrando acontecimentos passados e presentes, tanto recorda os sonhos acalentados em relação à família, à realização pessoal e profissional como mulher e docente, como fala sobre a sina que carrega por não ter concretizado seus sonhos de juventude. A cadeira de balanço tem uma analogia efetiva com o tempo da narrativa: relaciona-se tanto ao presente, uma vez que representa o espaço a que foi reduzida, quanto com o passado, ao trazer-lhe à recordação as lembranças, amarguras e sentimentos vividos. Anastácia se desengana ante o tratamento que a sociedade dá aos velhos e aposentados. No livro, a autora estratifica o último ato da tragédia, ou seja, a decrepitude constrangedora, os naturais achaques da velhice, a desilusão com o mundo, com as pessoas. E assim se completa sua trilogia de romances femininos.

Jackson da Silva Lima, em seu discurso de apresentação da autora à Academia de Letras Sergipana, com muito propriedade, profere:

Núbia realizou, no romance, uma obra maior, forte, cruel, de declarada insurgência cultural, pondo diante dos leitores, um espelho brutal, mas sincero, onde nos miramos, homens e mulheres, com todos os nossos aleijões, e vemos refletidas as mazelas mais íntimas, companheiras do dia a dia (1978).

Considerações finais

Núbia Marques sempre buscou expressar, em seus textos ensaísticos e/ou literários, as questões do seu tempo, não apenas as que



giravam em torno de si, mas em torno do universo feminino e dos seres humanos carentes e desamparados, abraçando da escrita como instrumento de comprometimento social. Em seus romances, reverbera a sensibilidade em relação às angústias e desventuras por que passavam as mulheres que, ainda em pleno no século XX, permaneciam, em grande parte, subordinadas ao domínio masculino. Fazer uma análise cuidadosa das obras da escritora requer transportar-se para o tempo em que ela escreveu, considerar aspectos socio-históricos e políticos do momento em que viveu e colocar-se na condição das pessoas que viviam naquela época.

Por meio deste artigo, ressaltamos não somente a trajetória da escritora Núbia Marques no campo artístico-literário de seu tempo, mas suas ideias acerca da cultura e educação em Sergipe, difundindo práticas pedagógicas inovadoras e engendrando ações voltadas para a valorização do folclore e das tradições de sua terra natal. Aproximamo-nos, também, do ser humano admirável e ímpar que se revelou através de sua vida e obra; da mulher dinâmica, sonhadora e comprometida com seus ideais libertários; da mãe diligente e devotada; da amante ardente e apaixonada. Em síntese, Núbia Marques foi uma mulher de seu tempo, mas que enxergava muito além, tinha em si a centelha da vida e da imortalidade. Cumpre-nos, como mulheres e contemporâneas de um breve convívio, já nos finais do século XX, resgatar sua história de vida e sua obra para conhecimento da atual e das futuras gerações.

Referências

GENS, R. Fantasia e formação ética na ficção para crianças e jovens de Alina Paim. In: CARDOSO, A. L. **Alina Paim: resgate de uma narrativa poética**. Aracaju: ArtNer Comunicação.2017.

LIMA, J. da S. **Discurso de apresentação de Núbia Marques**. Academia Sergipana de Letras (1978).

HORTAS, M.(org.) de L. **Palavra de Mulher**. Rio de Janeiro: Ed. Fontana, 1979.

MARQUES, N. N. **Um ponto e Duas Divergentes**. Aracaju: Ed. Livraria Regina Ltda, 1959.

_____. **João Ribeiro, O Poeta**. Aracaju: Ed. da Secretaria da Educação, Cultura e Saúde, 1960.



- _____. **Dimensões Poéticas**. Aracaju: Ed. Livraria Regina Ltda, 1961a.
- _____. **Sinuosas de carne e osso**. Crônicas. Aracaju: Ed. Livraria Regina Ltda.,1961b.
- _____. **Panorama da poesia em Sergipe**. Clube sergipano de poesia. 1961c.
- _____. **Berço de Angústia**. São Paulo: Ed. Gráfica Tietê. 1967.
- _____. **Máquinas e Lírios**. Aracaju: Ed. Labor, 1971
- _____. **Geometria do Abandono**. São Paulo: Editora do Escritor, 1975.
- _____. **Contos e contistas sergipanos**. Aracaju: Ed. Subsecretaria da cultura e Arte, 1979.
- _____. **O Passo de Estefânia**. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1980
- _____. **Discurso de posse da cadeira 34 na Academia Sergipana de Letras**, Academia Sergipana de Letras, 1982.
- _____. MORAIS, G.; FONTES, C. **Verde outono**. Aracaju: Editora J. Andrade, 1983a.
- _____. **Hegemonia cultural na escola**, Monografia. Aracaju-SE, Ed. FUNDESC, SEEC.1987.
- _____. **O Sonho e a Sina**. Romance. Manaus: Ed. Umberto Calderano Ltda., 1992
- _____. **Aspectos do Folclore em Sergipe**. Prefeitura Municipal de Aracaju. Academia Sergipana de Letras (1996);
- _____. **Caminhos & Atalhos**, Álbum Histórico da vida literária sergipana. Habitacional Construções. SEGRASE. (1997).
- _____. **Mulheres x Cultura de subsistência**. Universidade Federal de Sergipe, 1983b.
- MELNIKOFF, E. A. A. **Trajetória de Núbia Nascimento Marques: contribuições para a Educação em Sergipe (1978-1999)**. 2014. 137f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Sergipe//PPGED/UFS, São Cristóvão/SE, 2010.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2001.

