



Caderno

Seminal
Digital



ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	04
O GÓTICO DE MME CHRYSANTHÈME: CRIMES E MENTES PERTURBADAS EM <i>A MULHER DOS OLHOS DE GELO</i> (1935)	10
O PAPEL SOCIAL FEMININO NO CONTO “PRAÇA MAUÁ”, DE CLARICE LISPECTOR: AFINAL, O QUE É SER “MULHER DE VERDADE”?	58
CASA, CORPO, PALAVRA: SUBVERSÃO ESPACIAL SOB PERSPECTIVA FILOSÓFICA, EM <i>A OBSCENA SENHORA D</i> , DE HILDA HILST	108
MEMÓRIAS ESGARÇADAS, ESPAÇOS VAZIOS, SUJEITOS DIASPÓRICOS: REFLEXÕES SOBRE PONCIÁ VICÊNCIO, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	168
A EXALTAÇÃO FEMININA NA OBRA DE ALBERTINA BERTHA	198
SUBALTERNAS NUNCA MAIS! O GRITO DECOLONIAL DAS ESCRITORAS INDÍGENAS BRASILEIRAS	245
PARA ALÉM DE UM TETO TODO SEU: O CASO ELISA LISPECTOR	292
COM QUE PALETAS SE PINTA O AUTOEROTISMO DAS MULHERES? EXPRESSÕES DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA EM “MESTRE GOSHKA” (1996) DE ADRIANA LUNARDI	333

CARTA ABERTA À MARÍLIA	362
A MULHER NEGRA NA ENUNCIÇÃO LITERÁRIA	387
ENTRE A NOBREZA DO TALENTO E A DOS PERGAMINHOS: A SOCIEDADE PORTUGUESA EM TRANSFORMAÇÃO SOB A ÓTICA DE GUIOMAR TORRESÃO EM <i>UMA ALMA DE MULHER</i>	417
A CONDIÇÃO FEMININA DA MULHER NEGRA EM “MARIA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO, E “NO SEU PESCOÇO”, DE CHIMAMANDA NGOZI	456
MEMÓRIA E HISTÓRIA: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM <i>O ALEGRE CANTO DA PERDIZ</i> , DE PAULINA CHIZIANE	507
PARA UMA “RE-VISÃO” DA CRÍTICA LITERÁRIA DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: O SUBLIME FEMINISTA NO CONTO “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR	552
MULHERES E A APROPRIAÇÃO DO LUGAR DE AUTORIA NO PIAUÍ NO FINAL DO SÉCULO XIX E PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX	581
A ESCRITA DA AUSÊNCIA EM <i>A CHAVE DE CASA</i> : PERFORMATIVIDADE DA VOZ NARRATIVA	611
<i>O HARDBOILED</i> FEMINISTA DE PATRÍCIA MELO	650
O CONTO PÓS-MODERNO DE AUTORIA FEMININA: ANÁLISE DO CONTO “PENÉLOPE MANDA LEMBRANÇAS”, DE MARINA COLASANTI	704



MOTIVAÇÕES PARA UMA REVISITAÇÃO DE ÁFRICA: CONTRIBUTO NO FEMININO PARA A LITERATURA (PÓS-)COLONIAL	742
TRAJETÓRIA CONTEMPORÂNEA EM TERRITÓRIOS AFRICANOS: AS EXPERIÊNCIAS ROMANESCAS DE PAULINA CHIZIANE EM MOÇAMBIQUE E SEFI ATTA NA NIGÉRIA	798
RESENHA DE MOÇAMBIQUE NO FEMININO: A NARRATIVA DE PAULINA CHIZIANE. SÁVIO ROBERTO FONSECA DE FREITAS (ORG.). JOÃO PESSOA: EDITORA UFPB, 2021	839
ENTREVISTA COM TATIANA SALEM LEVY	862

APRESENTAÇÃO

ESCRITA DE MULHERES: *PROSA EM LÍNGUA PORTUGUESA E COMPARATISMOS*

A literatura é um espaço privilegiado para se pensar relações que se inscrevem no âmbito sociocultural. Por muito tempo, a escrita de mulheres foi circunscrita à vida familiar e destituída de importância estética, o que levou algumas escritoras, como George Sand (1804-1876), a adotar pseudônimos masculinos para escapar de uma visão estereotipada, burlar a marginalização editorial e obter reconhecimento por parte do público leitor.

No século XIX, a escrita de autoria feminina tornou-se um importante instrumento de denúncia e reivindicação dos direitos da mulher, porém, o século XX foi a arena onde a voz autoral feminina empreendeu os embates mais significativos com o patriarcado, afirmando-se como produtora de discursos de resistência.

Contemporaneamente, ainda há focos e modos de interdição e silenciamento das mulheres, mas elas continuam a escrever e não apenas sobre o universo feminino, ao qual lançam novos olhares. Escrevem para revolver suas próprias lembranças e as memórias ancestrais. Escrevem para denunciar a violência contra seus corpos; para expor estereótipos e preconceitos de

que são vítimas. Escrevem para refletir sobre a criação literária e sobre o mundo em que vivem e, sobretudo, para demonstrar que a conquista do espaço de enunciação foi um rompimento de fronteiras, mas que ainda há muito a fazer e a dizer.

O segundo volume do dossiê *Escrita de mulheres*, voltado à prosa em língua portuguesa, dá continuidade à proposta de escuta dessas vozes femininas, perpassando a prosa africana, brasileira e portuguesa, inclusive em perspectiva comparada. Ao fazê-lo, demonstra a amplitude temática da escrita de mulheres. O número é composto de 20 artigos, uma resenha e uma entrevista com a escritora Tatiana Salem Levy.

Por meio da análise de críticos de diferentes instituições, são discutidas questões que vão além do gênero e da interseccionalidade, como a urdidura da narrativa, a presença de elementos insólitos na ficção, o diálogo entre memória e história, o conto pós-moderno, a performatividade da voz narrativa, o autoerotismo e a reconfiguração do espaço doméstico, entre outras.

Esperamos que a leitura deste número provoque o leitor à reflexão sobre a diversidade de posições enunciativas do sujeito feminino e, sobretudo, sobre o modo como a escrita de mulheres ressignifica a arte da palavra.

Cleide Antonia Rapucci (UNESP-Assis)
Flavio García (UERJ-Maracanã)
Shirley Carreira (UERJ-São Gonçalo)



DOSSIÊ:
ESCRITA DE MULHERES:
*PROSA EM LÍNGUA PORTUGUESA
E COMPARATISMOS*



O GÓTICO DE MME CHRYSANTHÈME: CRIMES E MENTES PERTURBADAS EM <i>A MULHER DOS OLHOS DE GELO</i> (1935)	10
O PAPEL SOCIAL FEMININO NO CONTO “PRAÇA MAUÁ”, DE CLARICE LISPECTOR: AFINAL, O QUE É SER “MULHER DE VERDADE”?	58
CASA, CORPO, PALAVRA: SUBVERSÃO ESPACIAL SOB PERSPECTIVA FILOSÓFICA, EM <i>A OBSCENA SENHORA D</i> , DE HILDA HILST	108
MEMÓRIAS ESGARÇADAS, ESPAÇOS VAZIOS, SUJEITOS DIASPÓRICOS: REFLEXÕES SOBRE PONCIÁ VICÊNCIO, DE CONCEIÇÃO EVARISTO	168
A EXALTAÇÃO FEMININA NA OBRA DE ALBERTINA BERTHA	198
SUBALTERNAS NUNCA MAIS! O GRITO DECOLONIAL DAS ESCRITORAS INDÍGENAS BRASILEIRAS	245
PARA ALÉM DE UM TETO TODO SEU: O CASO ELISA LISPECTOR	292
COM QUE PALETAS SE PINTA O AUTOEROTISMO DAS MULHERES? EXPRESSÕES DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA EM “MESTRE GOSHKA” (1996) DE ADRIANA LUNARDI	333
CARTA ABERTA À MARÍLIA	362
A MULHER NEGRA NA ENUNCIÇÃO LITERÁRIA	387

ENTRE A NOBREZA DO TALENTO E A DOS PERGAMINHOS: A SOCIEDADE PORTUGUESA EM TRANSFORMAÇÃO SOB A ÓTICA DE GUIOMAR TORRESÃO EM <i>UMA ALMA DE MULHER</i>	417
A CONDIÇÃO FEMININA DA MULHER NEGRA EM “MARIA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO, E “NO SEU PESCOÇO”, DE CHIMAMANDA NGOZI	456
MEMÓRIA E HISTÓRIA: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM <i>O ALEGRE CANTO DA PERDIZ</i> , DE PAULINA CHIZIANE	507
PARA UMA “RE-VISÃO” DA CRÍTICA LITERÁRIA DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: O SUBLIME FEMINISTA NO CONTO “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR	552
MULHERES E A APROPRIAÇÃO DO LUGAR DE AUTORIA NO PIAUÍ NO FINAL DO SÉCULO XIX E PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX	581
A ESCRITA DA AUSÊNCIA EM <i>A CHAVE DE CASA</i> : PERFORMATIVIDADE DA VOZ NARRATIVA	611
<i>O HARDBOILED</i> FEMINISTA DE PATRÍCIA MELO	650
O CONTO PÓS-MODERNO DE AUTORIA FEMININA: ANÁLISE DO CONTO “PENÉLOPE MANDA LEMBRANÇAS”, DE MARINA COLASANTI	704
MOTIVAÇÕES PARA UMA REVISITAÇÃO DE ÁFRICA: CONTRIBUTO NO FEMININO PARA A LITERATURA (PÓS-)COLONIAL	742



TRAJETÓRIA CONTEMPORÂNEA EM
TERRITÓRIOS AFRICANOS: AS EXPERIÊNCIAS
ROMANESCAS DE PAULINA CHIZIANE EM
MOÇAMBIQUE E SEFI ATTA NA NIGÉRIA

798

O GÓTICO DE MME CHRYSANTHÈME: CRIMES E MENTES PERTURBADAS EM *A MULHER DOS OLHOS DE GELO* (1935)¹

Ana Paula Araujo dos Santos
Lais Alves de Souza da Silva

Resumo: Este artigo pretende contribuir para os estudos voltados à escritora carioca Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1870-1948), que escrevia sob o pseudônimo Mme Chrysanthème ou apenas Chrysanthème. Propomos uma leitura de sua novela *A mulher dos olhos de gelo* (1935) sob a perspectiva do Gótico literário. Nosso objetivo é analisar como Chrysanthème utiliza o Gótico para 1) narrar uma trama centrada em um crime; e 2) criar perfis de personagens mentalmente perturbados, afetados pela religião e por transgressões cometidas no passado. Ao adotarmos essa perspectiva, buscamos, também, ressaltar a importância da obra dessa escritora para a literatura feminina brasileira novecentista.

Palavras-chave: Narrativa. Século XX. Literatura Brasileira. Gótico. Chrysanthème. Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos.

Abstract: This paper aims to contribute to the studies on Brazilian writer Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1870-1948), who wrote under the pseudonym Mme Chrysanthème or just Chrysanthème. We propose a reading of her novella *A mulher dos olhos de gelo* [*The icy gaze woman*] (1935) from the perspective of Gothic literature. Our purpose is to analyze the ways Chrysanthème uses Gothic to 1) narrate a crime-centered plot, and 2) create profiles of mentally disturbed characters affected by religious beliefs and by transgressions committed in the past. By adopting this perspective, we also seek to highlight the importance of her work for the Brazilian Twentieth-Century Female literature.

Keywords: Narrative. Twentieth Century. Brazilian literature. Gothic. Chrysanthème. Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos.

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

INTRODUÇÃO

A julgar pelo nosso cânone ficcional e por grande parte dos manuais de literatura, parece que poucas mulheres foram escritoras bem-sucedidas no Brasil. Se fôssemos enumerá-las, a lista começaria em meados do século XX, com Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, e contaria com outros poucos nomes femininos dignos de destaque entre uma infinidade de nomes masculinos que aparentemente foram os principais responsáveis por conferir à literatura brasileira a feição que ela possui. Essa suposição não poderia estar mais errada. Em 1950, a historiógrafa Lúcia Miguel Pereira – ela própria autora de romances – apontou, em *Prosa de ficção*, como a falta de escritoras em nossa literatura se deve, na verdade, a uma falha de nossos estudos literários: o silêncio tácito de nossos críticos e historiógrafos, que deram pouca atenção à escrita feminina e não registraram a contribuição das mulheres à literatura brasileira (PEREIRA, 1988, p. 259).

A crítica feita por Pereira se confirmaria nas décadas seguintes à medida que estudos de cunho feminista começaram a ganhar força no Brasil. Se, por um lado, eles ajudaram a reavaliar questões e personagens femininas em obras de escritores canônicos – como *D. Casmurro* (1899), de

Machado de Assis, por exemplo –, por outro, se dispuseram a resgatar o nome e as obras de muitas escritoras que não apenas ficaram de fora de nosso cânone literário, como também foram apagadas de nossos registros históricos. Esse trabalho de resgate revelou um sem-número de mulheres que publicaram obras de gêneros variados sobre os mais diferentes temas. Romancistas como Ana Luísa de Azevedo Castro, Maria Firmina dos Reis, Francisca Diniz, Júlia Lopes de Almeida, Emília de Freitas; poetisas como Narcisa Amália e Auta de Souza; e jornalistas e cronistas como Carmem Dolores e Josefina Álvares de Azevedo comprovam que a escrita feminina no Brasil foi bastante profícua antes mesmo da publicação de *O Quinze* (1930) ou *Perto do Coração Selvagem* (1943). A despeito do que a nossa historiografia nos fez acreditar, escritoras como Queiroz e Lispector são, em verdade, parte de uma tradição literária feminina que existe desde o Brasil do século XIX.

Mais recentemente, algumas de nossas primeiras romancistas têm ganhado a atenção que lhes fora negada pelos estudos literários à época de suas publicações. A recuperação de suas obras funcionou como um estopim para que elas ganhassem novas edições e se transformassem em objetos de pesquisas acadêmicas interessadas em analisá-

las sob as mais diferentes perspectivas, valendo-se, por exemplo, das teorias dos estudos culturais, dos estudos feministas, dos estudos do gótico e do fantástico, entre outras. Prova disso é *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis. Relançado por diferentes editoras, o romance contará com uma tradução para o inglês, que, prometida para o ano de 2020, ainda se encontra em desenvolvimento, e ganhou destaque não apenas por ser um dos primeiros de autoria feminina publicados no Brasil, mas, principalmente, pelo seu discurso abertamente abolicionista que, defendido por uma escritora negra, seria anterior ao de obras canônicas como os poemas de Castro Alves (LOBO, 2006, p. 193). Outra escritora oitocentista que adquiriu recente notoriedade foi Emília Freitas, cuja obra *A Rainha do Ignoto* (1899), taxada anteriormente como um “dramalhão inverossímil” (MONTENEGRO, 1953, p. 76), também tem sido frequentemente reeditada e estudada como uma das narrativas precursoras da literatura fantástica no Brasil.

Esse importante momento de recuperação e reavaliação de nossa literatura feminina tem ajudado a reconstituir a difícil trajetória das mulheres nas Letras. No entanto, muitas outras escritoras são, ainda, praticamente desconhecidas e carecem de uma fortuna crítica que contemple suas

obras. É o caso da carioca Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1870-1948), que escrevia sob o pseudônimo Mme Chrysanthème ou apenas Chrysanthème. Recentemente, a pesquisadora Rosa Gens (2016) chamou atenção para o fato de que Cecília Vasconcelos permanece incógnita: há poucos trabalhos acadêmicos dedicados à sua obra², e, apesar de possuir uma produção literária que conta com mais de quinze romances, livros de contos, peças teatrais e uma vasta quantidade de crônicas publicadas em importantes jornais da época, apenas o romance *Enervadas* (1922) possui uma edição atual, publicada em 2019 pela Editora Carambaia³.

Diante disso, este trabalho pretende contribuir para os estudos voltados a essa escritora carioca de personalidade e obra ímpares ao propor uma leitura do romance *A mulher dos olhos de gelo* (1935) sob a perspectiva do Gótico literário. Nosso objetivo é analisar como Chrysanthème utiliza a poética gótica para 1) narrar uma trama centrada

2 Além das pesquisas pioneiras empreendidas por Maria de Lourdes de Melo Pinto (2006) e por Rosa Gens (2016), uma rápida busca revela que a vida e a obra de Chrysanthème foram temas dos trabalhos de outros pesquisadores, como José Pedro Toniosso e Mariângela Alonso (2009), Luciana Maria da Conceição Vieira (2015), Maria de Lourdes da Silva, Helena Maria Alves Moreira e Luciana Maria da Conceição Vieira (2016a; 2016b), Eurídice Figueiredo (2019), Mariana Fortes Maia (2020), Marissa Gorberg (2020) e Ana Paula Araujo dos Santos (2020), que listamos aqui com a intenção de demonstrar o ainda tímido interesse dos nossos estudos literários pela escritora carioca, e, ao mesmo tempo, divulgar a sua nascente fortuna crítica.

3 Algumas das obras de Mme Chrysanthème – incluindo a novela analisada neste artigo – encontram-se disponíveis no acervo digital do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* (LABELLE) do Instituto de Letras da UERJ: <http://labelleuerj.com.br/acervo-digital/>

em um crime; e 2) criar perfis de personagens mentalmente perturbados, afetados pela religião e por transgressões cometidas no passado. Ao adotarmos essa perspectiva, buscamos, também, ressaltar a importância da obra de Chrysanthème para a literatura feminina brasileira. Nesse sentido, nos guiamos pelo comentário de Elaine Showalter sobre a literatura britânica que, *mutatis mutandi*, é válido também para a literatura brasileira:

Ao mesmo tempo que se concentra em um pequeno e bem-sucedido grupo de escritoras [Austen, Brontë, Elliot e Woolf], a crítica às obras de romancistas femininas ignora aquelas que não foram “grandes”, excluindo-as de antologias, histórias, livros didáticos e trabalhos teóricos. Tendo perdido de vista as autoras menores, elos da cadeia que liga uma geração à outra, não tivemos uma compreensão clara das continuidades da escrita feminina, nem informações confiáveis sobre as relações entre a vida das escritoras e as mudanças no status legal, econômico e social das mulheres. (SHOWALTER, 1977, p. 7)⁴

Diante da deficiência apontada por Showalter, acreditamos que somente um estudo que contemple

4 Tal como esta, as traduções de excertos em língua estrangeira ao longo deste artigo são de nossa responsabilidade.

No original: “Criticism of women novelists, while focusing on these happy few [Austen, Brontë, Elliot, Woolf], has ignored those who are not “great,” and left them out of anthologies, histories, textbooks, and theories. Having lost sight of the minor novelists, who were the links in the chain that bound one generation to the next, we have not had a very clear understanding of the continuities in women’s writing, nor any reliable information about the relationships between the writers’ lives and the changes in the legal, economic, and social status of women.”

escritoras “menores”, isto é, que foram deixadas à margem do cânone, pode contribuir para que tenhamos uma ideia mais complexa da tradição literária feminina no Brasil.

CHRYSANTHÈME E A CRÍTICA

Existem algumas informações que ajudam a entender os motivos pelos quais Mme Chrysanthème teria permanecido por tanto tempo no ostracismo. Em primeiro lugar, Cecília Vasconcelos foi uma figura controversa no meio literário do final do século XIX e meados do XX: se, por um lado, sua biografia revela que se envolveu em escândalos amorosos, responsáveis por influenciar negativamente a recepção crítica de suas obras (PINTO, 2006, p. 133-334), por outro, a leitura de suas crônicas demonstra que ela discursava de forma ousada sobre temas considerados polêmicos, em especial sobre aqueles relacionados à condição feminina. Chrysanthème criou fama em periódicos importantes, como o *Correio Paulistano*, *O Paiz* e a *Gazeta de Notícias* por se mostrar uma defensora incansável dos direitos da mulher na sociedade e uma crítica ferina das instituições que a oprimiam, como o casamento e as leis patriarcais ainda dominantes no Brasil do século XX.

Essa persona não se restringiu às crônicas, pois grande parte de sua ficção apresenta temas e personagens que

podem ser considerados igualmente polêmicos. Uma análise mais meticulosa de suas obras revela uma arquitetura narrativa que busca, sobretudo, entreter o público leitor por meio de tramas repletas de tabus, transgressões, violências e erotismo. Nas palavras de Rosa Gens:

Pela leitura dos títulos dos seus volumes e dos anúncios que os veicularam nos jornais, fica patente o objetivo da autora de atingir um grande número de leitores, através de uma estratégia de sedução pelo apelo ao erótico, ao moderno, ao violento. Muitas vezes, até ao escabroso. As capas de suas edições também cativam o leitor, através da presença de mulheres nuas, cadáveres, expressões faciais enigmáticas. (GENS, 2016, p. 1114-1115)

Os elementos mencionados por Gens contribuíram para a recepção positiva do público e mesmo alguns críticos toleraram o aspecto chocante de *A mulher dos olhos de gelo*, enxergando méritos em sua narrativa. À época de sua publicação, os periódicos e as revistas cariocas anunciavam com entusiasmo a nova obra, reportando-se à Chrysanthème como um dos grandes nomes da literatura nacional e mencionando o interesse provocado por seus livros anteriores tanto por seu “tom polêmico” quanto pela “dissecação de pormenores realistas” (CHRYSANTHÈME, 1936, p. 54). Nesse sentido, as narrativas da escritora recorriam a construções

de personagens baseados em criminosos da vida real ou em indivíduos considerados transgressores pela sociedade de então e a análises de seus processos comportamentais. Publicadas no *Diário de Notícias*, jornal carioca de grande circulação, as palavras de Evaristo de Moraes atestam a boa impressão causada pelas técnicas literárias da autora:

[...] posso dizer que ainda nesta última produção, demonstra Chrysanthème sua capacidade de sagacíssima observadora da vida real. O que, em regra, ela põe nas suas obras de ficção é aquilo que lhe fornece a visão direta dos fatos e fenômenos, mal percebidos pelo maior número. Aí reside sua qualidade mestra. Nos romances de Chrysanthème não se agitam simples bonifrates, dirigidos por sua fantasia. São os protagonistas, bem como as figuras secundárias, produtos de observação demorada, reproduções de criaturas que a autora submeteu ao exame e à análise, acompanhando-as em determinadas fases das suas existências. (MORAES, 1936, p. 14)

É curioso notar que Evaristo de Moraes era um importante nome da advocacia e da imprensa brasileiras e aparece como personagem em *A mulher dos olhos de gelo*. O recurso de trazer personagens reais para a ficção, utilizado largamente por escritores realistas, reforça o efeito de verossimilhança na obra. Além disso, por atuar na área criminal, a inclusão de Evaristo parece conferir mais vigor ao estudo psicológico que se faz das personagens.

Direcionada ao público feminino, a *Revista Walkyrias* apresentava Cecília como consagrada escritora das letras femininas do país (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 8). Exibindo a melodramática capa de *A mulher dos olhos de gelo* – com o protagonista Maurício em trajes de presidiário, a escrever a sua atormentada história atrás das grades –, a revista registrava que, poucos meses após a publicação pela editora Livraria H. Antunes, o livro encontrava-se praticamente esgotado no Rio de Janeiro. Em abril do ano seguinte, o *Jornal Beira-Mar* anunciava uma segunda edição aumentada pela escritora, resultado do “sucesso sem precedentes [da] interessantíssima novela” (TORPEZAS..., 1936, p. 5).

O êxito do romance também pode ser observado a partir de uma resposta direta do público. Em matéria intitulada “Três opiniões sobre o último livro de Chrysanthème”, o *Diário de Notícias* (1935, p. 10) publica as impressões de seus leitores, que elogiam o estilo da escritora e o magnetismo da temática: “É o seu romance o verdadeiro modernismo; explorar as paixões humanas, arrancando-as do seu recôndito, e não como se fazia, descrevendo apenas suas explosões”.

Embora tenha de fato conquistado o público pelo caráter chocante de sua ficção, de modo geral, esses mesmos

aspectos de sua obra foram duramente repreendidos pela maior parte da crítica literária da época. Seus principais detratores tinham na moral um argumento infalível para atacar não apenas a vida particular da escritora, mas, principalmente, as suas narrativas. O comentário a seguir, de Agripino Grieco, ilustra tal ponto:

Depois de escrever lindas histórias para crianças [...], Mad. Chrysanthème entrou a escrever livros meio escandalizantes. Passou a por venenos borgianos nas compotas de manga de caju. Seus heróis dantes faziam apenas orgias domésticas com chá, à tisana elegante dos ricos; hoje, atiram-se à morfina e à cocaína. Mad. Chrysanthème descreve, agora de preferência o mostruário de homens da Avenida e suas heroínas praticam uma espécie de donjuanismo feminino. (GRIECO, 1933, p. 183)

Esse tipo de ataque aos “livros meio escandalizantes” é bastante comum à literatura do mal e do medo, isto é, às narrativas que tematizam um lado mais sombrio do ser humano, e se utilizam, para isso, de poéticas negativas, como o horror, o gótico e o sublime. Elas foram julgadas moralmente ofensivas, além de serem consideradas “alienadas”, por não trazerem as marcas de nacionalidade valorizadas à época (FRANÇA, 2017, p. 26-8). Essa atitude da crítica condenou ao ostracismo escritores como Franklin

Távora, Rodolfo Teófilo, Coelho Neto, Gastão Cruls e Cornélio Penna, e, por conseguinte, condenou também a obra de *Crysanthème* – e de muitas de suas contemporâneas – ao completo esquecimento. A escritora, acusada de usar “venenos borgianos” em suas narrativas, e de estimular um “donjuanismo feminismo” com personagens ousadas, ambiciosas e libertinas, pode ser melhor compreendida se levarmos em conta, na leitura de suas obras, o diálogo estabelecido com a literatura gótica, com a prosa decadente, com o naturalismo e até mesmo com a literatura licenciosa brasileira (BROCA, 1991, p. 369-370; SANTOS, 2019, p. 203-204; SILVA, 2019, p. 49).

CHRYSANTHÈME E O GÓTICO

A reconstituição da história das mulheres nas Letras brasileiras revelou, entre outros aspectos, a frequência com que as nossas escritoras se utilizavam da poética gótica em suas obras, a ponto de ser possível falar em uma vertente feminina do Gótico no Brasil (MUZART, 2008; SANTOS, 2017, p. 64-6). Nossas primeiras romancistas escreveram narrativas bastante semelhantes às de Ann Radcliffe, considerada o expoente da tradição conhecida como *Gótico feminino*. Nelas, as convenções góticas eram utilizadas para narrar terrores e horrores que ameaçavam donzelas

frágeis e virtuosas em uma sociedade onde imperavam leis patriarcais (SANTOS, 2018).

A relação entre o Gótico e a nossa escrita feminina não se restringiu às escritoras oitocentistas; pelo contrário, adaptou-se, no período posterior, às novas tendências literárias, sendo desenvolvida por escritoras como Maura Lopes Caçado, Carolina Nabuco, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, entre outras que utilizaram as convenções dessa literatura para retratar ansiedades femininas ligadas aos distúrbios mentais, à claustrofobia, à agorafobia, aos problemas domésticos, ao lesbianismo, à liberdade sexual da mulher, e à maternidade. Nessa transição do século XIX para o XX, acreditamos que a obra de Chrysanthème tenha se constituído como um importante marco da literatura feminina. Afinal, ela apresenta diferenças formais e temáticas em relação à grande parte das obras de suas antecessoras. Mais notavelmente, suas narrativas não são protagonizadas por mulheres submissas e virtuosas, vítimas de vilões que ameaçam sua castidade e põem suas vidas em risco; pelo contrário, elas procuram retratar um arquétipo diferente de personagem feminina, a mulher moderna brasileira, e têm como foco de suas tramas a sua vida desregrada, não-convencional, adúltera e sexualmente ativa em uma sociedade ainda permeada por preconceitos em relação ao feminino (SANTOS, 2019, p. 201).

Tomemos como exemplo Maria José, a protagonista de *Flores Modernas* (1921):

Gozar, era o seu único objetivo na vida. Era moça, julgava-se bonita e possuía, portanto todos os direitos à lisonja, à admiração, às grandezas... O resto, não lhe diria respeito. Falasse, gritasse, censurasse quem quisesse, que, para ela, seria indiferente. E mesmo debaixo dos lençóis, sacudia os ombros com cinismo, como se alguém a estivesse contemplando e ralhando.

O casamento parecia-lhe, a ela, a única porta de saída para a liberdade, e, às vezes, vinha-lhe uma vontade insistente de desposar o primeiro homem que aparecesse, para depois, sob a guarda desse marido ludibriado, mas que ignoraria tudo, poder lançar-se galhardamente no seio de todas as sensações. (CHRYSANTHÈME, 1921, p. 13-4)

Embora não lhe faltem conselhos sobre bondade e virtude feminina, Maria José julga-os valores do passado, preferindo a vaidade e o amor-próprio a qualidades que considera retrógradas. Ela aspira, sobretudo, a uma liberdade que lhe permitiria gozar da vida e de todas as sensações. Mais afinada ao comportamento das mulheres de seu tempo, revela pouco respeito em relação ao matrimônio: se, para Maria José, casar-se seria a única forma de livrar-se da vigilância e do julgamento da família, o ato não passaria de uma desculpa para o adultério. Essa atitude parece uma reação radical à hipocrisia dos casamentos por

contrato que, por tanto tempo impostos às mulheres, não raro significavam para elas um destino infeliz.

A mesma vontade de viver sem restrições e experimentar sensações – especialmente as provenientes de experiências sexuais –, é o que move Lúcia, protagonista de *Enervadas*, a obra mais conhecida de Chrysanthème. Por conta de sua libido, considerada imoral em uma mulher, a personagem é diagnosticada com uma moléstia feminina:

Eu sou, então, uma “enervada”; e tudo isso que me atormenta de dia e de noite, esse atropelo de pensamentos, essa ânsia de gozar a vida, de não perder um bom pedacinho dela, de amar exaltadamente, de aborrecer depois fastidiosamente o que ontem eu adorava, serão os sintomas dessa moléstia que me atacou sem que eu lhe soubesse o nome?

Mas, Deus meu! todas as minhas amigas são então como eu umas “enervadas”, porque me parecem vítimas dos mesmos acessos que me martirizam ou me elevam ao sétimo céu! (CHRYSANTHÈME, 1922, p. 4)

Será ser “enervada” ter-se vontade de beijar um médico moço e bonito que nos visita na intimidade do nosso quarto, que nos apalpa e nos ausculta com carinho e a quem nós confessamos os nossos gostos, os nossos sonhos, os nossos temperamentos? (CHRYSANTHÈME, 1922, p. 7)

O próprio médico de Lúcia, Dr. Maceu Pedrosa, não explica de modo convincente o seu diagnóstico, parecendo

demasiadamente atraído pela sedutora doente e mais interessado em elogiar a beleza e a elegância desta última (CHRYSANTHÈME, 1922, p. 7). Ao conferir o protagonismo a personagens como Maria José e Lúcia, e retratar mulheres que buscam independência e liberdade sexual, Mme Chrysanthème abriu um espaço na ficção brasileira para personagens femininas que reproduzem a ascensão da *Nova Mulher*. Surgido em fins do século XIX, concomitantemente à disseminação de novas ideias científicas e culturais – das quais destacamos a chamada *Primeira Onda Feminista* –, esse fenômeno histórico está ligado às reformulações do papel da mulher na sociedade, bem como à reavaliação de seus direitos políticos e individuais. Gradativamente, o ideal de mulher casta e virtuosa que, restrita ao lar e à família, possuía no casamento o único destino possível, foi substituído pela concepção de uma figura feminina mais independente, instruída e consciente de sua importância nas esferas doméstica e social. O fenômeno materializou-se na literatura da época, em obras de escritoras como Sarah Grand, Mona Caird e Kate Chopin e de escritores e dramaturgos como Henry James, Thomas Hardy e Henrik Ibsen. Ora como protagonistas, ora como personagens secundárias, as Novas Mulheres questionavam abertamente os preconceitos de gênero e os seus papéis sociais:

A Nova Mulher manifestava-se de forma multifacetada na ficção e na imprensa periódica durante as duas últimas décadas do Oitocentos. A “mulher selvagem”, a “exaltada solteirona”, a “mulher à frente de seu tempo”, a “mulher excêntrica”, a “mulher moderna”, a “Novíssima”, as “irmãs estridentes”, as “filhas rebeldes” – todas essas construções discursivas aproximavam-se variadamente da Nova Mulher nascente. (LEDGER, 1997, p. 2-3)⁵

Na literatura gótica, o novo perfil feminino concorreu para a construção de figuras transgressoras e potencialmente monstruosas. A liberdade sexual e a crescente autonomia nas questões relacionadas ao matrimônio foram os aspectos da Nova Mulher que, amalgamados a outro arquétipo feminino – o da *femme fatale* –, resultaram em personagens que ameaçavam as ideias convencionais de feminilidade. É o que se constata em duas obras canônicas do Gótico literário do final do século XIX: *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Sem sombra de dúvida uma mulher fatal, a vampira de Le Fanu incorpora também uma postura independente e ativa que a aproxima do novo ideal de mulher vitoriana. Já em *Drácula*, Stoker, ciente da revolução comportamental iniciada na Inglaterra,

5 No original: “The New Woman had manifested herself in multifarious guises in fiction and in the periodical press throughout the 1880’s and 1890’s. The ‘wild woman’, the ‘glorified spinster’, the ‘advanced woman’, the ‘odd woman’, the ‘modern woman’, ‘Novissima’, the ‘shrieking sisterhood’, the ‘revolting daughters’ – all these discursive constructs variously approximated to the nascent New Woman.”

utiliza-se das falas de Lucy para ironizar a Nova Mulher. Em determinado momento da narrativa, o termo é mencionado pela própria personagem que, ocupando-se de atividades consideradas tradicionais demais – o chá da tarde inglês –, parece posicionar-se contra a conduta mais revolucionária das *new women*: “Creio que a ‘Nova Mulher’ teria se escandalizado com o nosso apetite”⁶ (STOKER, 1994, p. 110). Apesar desse comentário, Lucy demonstra possuir, ela mesma, alguns atributos específicos da Nova Mulher, tais como uma postura mais liberal em relação ao casamento e, por consequência, a parceiros sexuais: “Por que uma moça não pode casar-se com três homens, ou quantos a queiram, e evitar todo esse problema?”⁷ (STOKER, 1994, p. 76). As características da *New Woman* e da *femme fatale* mesclam-se com a transformação em vampira, em que Lucy se torna definitivamente uma predadora e, por conseguinte, uma ameaça para os personagens masculinos.

Um olhar mais atento para a obra de Chrysanthème torna possível notar que a escritora parecia interessada não apenas em traçar o perfil ficcional dessa Nova Mulher, mas também em outros perfis, especialmente aqueles cujas perturbadoras psicologias pudessem entreter e chocar

6 No original: “I believe we should have shocked the ‘New Woman’ with our appetites.”

7 No original: “Why can’t they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble?”

os leitores. Como muitos outros escritores e escritoras góticas, ela está interessada em um lado mais decadente do ser humano:

A bondade, seja em termos morais, estéticos ou sociais, não se faz presente nos textos góticos. É o vício que lhe interessa: os protagonistas são egoístas ou maus; as tramas envolvem decadência ou crimes. Seus efeitos, estéticos e sociais, são repletos de características negativas – não há beleza, nem demonstrações de harmonia ou proporção. Deformados, obscuros, feios, lúgubres e completamente avessos aos efeitos do amor, da afeição ou dos prazeres nobres, os textos góticos inscrevem a repulsa, o ódio, o medo, a aversão e o terror. (BOTTING, 2014, p. 2)⁸

Para dar conta de transpor tal conteúdo para a ficção, os escritores góticos valem-se de determinadas características narrativas, a saber: i) um *locus horribilis* como principal espaço narrativo; ii) uma personagem monstruosa como antagonista; e iii) segredos e crimes do passado que retornam para assombrar, metafórica ou literalmente, o presente diegético, trazendo graves consequências para os personagens. A conjunção desses elementos narrativos é o

8 No original: "Gothic texts are not good in moral. Aesthetic or social terms. Their concern is with vice: protagonists are selfish or evil; adventures involve decadence or crime. Their effects, aesthetically and socially, are also replete with a range of negative features: not beautiful, they display no harmony or proportion. Ill-formed, obscure, gloomy and utterly antipathetic to effects of love, admiration or gentle delight, gothic texts register revulsion, abhorrence, fear, disgust and terror."

que confere à literatura gótica a sua capacidade de suscitar medo como prazer estético no ato da leitura (FRANÇA, 2017, p. 24-5).

Tais convenções góticas são observáveis na novela *A mulher dos olhos de gelo*, em que Mme Chrysanthème desenvolve uma trama de suspense que investiga as motivações por trás de um horrível crime: o estrangulamento de Helena pelo seu esposo, Maurício de Alencar. Esse “drama sinistro”, ambientado no mais ordinário dos cenários domésticos, “numa casinha de Copacabana” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 19), parece reunir mistérios e crueldades o suficiente para horrorizar os personagens envolvidos, como comprova a reação do Dr. Jorge Cavalcanti, amigo de Maurício, ao saber o que ocorrera com o casal:

O seu egoísmo rebelava-se febrilmente contra aquela sensação de angústia a morder-lhe o peito pelo fato da tragédia sucedida ao camarada, mas, involuntariamente, o pensamento fixo, que ele queria afugentar do cérebro, voltava a este, sem que os seus esforços conseguissem afastá-lo.

E as figuras de Maurício e Helena apareciam e desapareciam no *écran* da sua mente, como tomando-o por testemunha [...]. E sempre, sempre, Helena a fitá-lo com os seus imensos olhos de gelo, que,

mau grado seu sangue frio de médico, lhe causavam funda impressão de mal-estar. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 19, grifo da autora)

Em Jorge, a angústia e o mal-estar causados por tomar conhecimento da tragédia de Helena e Maurício somam-se a uma curiosidade que o impele a analisar os detalhes do crime. Esse misto de horror e atração parece refletir a própria reação do leitor à trama criada por Chrysanthème. Sentimentos, como Jorge, horrorizados pelo ato brutal cometido por Maurício, mas igualmente curiosos para desvendar os fatos que teriam levado ao assassinato de Helena.

Afinal, muito embora a lei tenha condenado Maurício a doze anos e meio de prisão por uxoricídio, meses depois do julgamento, a sentença parece não convencer nem mesmo seu perpetrador, que permanece atormentado na Casa de Correção, na tentativa de recordar o exato momento do crime e as causas que o levaram a cometer tal barbárie.

É nesse sentido que *A mulher dos olhos de gelo* faz uso de outra característica gótica: o retorno do passado no presente. Ainda que tematize um passado recente em relação ao tempo da diegese, a trama desenvolve-se sob o imperativo do retorno de crimes e transgressões pretéritos que, impossíveis de serem esquecidos, tornam-se fonte de ansiedade e medo. Enclausurado, Maurício se pergunta:

“Que fazer nessas longas horas, senão refletir num passado doloroso a que se seguiu um presente torturante?” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 89). Como ocorre a muitos outros personagens góticos, a contínua rememoração de eventos pretéritos parece atormentá-lo de tal forma que não permite senão um presente dominado pelo medo e pela angústia. Assim, a temporalidade, na ficção gótica, além de contribuir para os efeitos de terror e horror suscitados pela narrativa, funciona como um importante alerta: o passado não está morto, e é preciso enfrentá-lo como forma de expiação, ou, ao contrário, encarar o seu contínuo retorno e sucumbir ao seu poder de dominar as ações no presente.

O peso do crime torna-se evidente nas mudanças psicológicas e físicas que transformam Maurício – antes um oficial do exército descrito como gentil, nobre e garboso (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 20) –, em um homem fleumático, de fisionomia decadente, despido de sua vontade de viver e até mesmo de desejos sexuais (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 17). A radical mudança em sua fisionomia e em sua disposição é notada por Jorge em sua visita ao amigo:

Acabara de o encontrar, bem diferente, na Casa de Correção, metido numa libré de detento e com os grandes olhos oblíquos encovados e nevodados de melancolia... [...] enquanto falava, o seu olhar inquieto corria

do guarda que o vigiava às paredes que o encarceravam... (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 18)

A prisão é apontada como sendo a causadora dessa devastadora transformação. O local é o principal espaço narrativo de *A mulher dos olhos de gelo*, e Chrysanthème utiliza um vocabulário mórbido para torná-lo um *locus horribilis* capaz de reproduzir nos leitores o estado emocional de tensão e medo experimentados pelos detentos:

A corneta, tocando, marcava as horas lentas e sinistras dessa prisão, encerrando entes humanos. Silêncio, pesado e fúnebre, reinava após esses tons lúgubres, que sinistravam a noite de Deus, que selavam, de horror, a dormida de tantos infelizes, esparsos pelos cubículos de uma casa, criada por uma Justiça, que se diz humana e em defesa de uma sociedade, que se intitula civilizada! (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 77)

Ao longo da narrativa, a Casa de Correção é descrita como um “presídio, infecto e infernal” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 80), uma “casa de mortos-vivos” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 111), “nefasta para os homens e maldita por Deus” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 27). À adjetivação lúgubre soma-se a descrição de uma atmosfera tornada insalubre pela constante exposição à violência e às transgressões:

O ar, que se respira nesta casa, dita de Correção, é mefítico, contendo miasmas

tremendos e infeccionando mortalmente os que aqui entram mais ou menos são, mais ou menos equilibrados. E, ontem, deuse, nesta penitenciária, repleta de guardas, de soldados, e de vigilantes, um drama tão repentino, que quase acabou em tragédia sinistra. Dois detentos brigavam por causa ainda ignorada pelo diretor e, aos golpes de facas, aparecidas de repente sangraram-se com a crueldade de feras. O pátio inundou-se do sangue de um deles, vibrou de clamores, de apitos, de tropel de passos e até de tiros, que repercutiam dramaticamente pela casa inteira. Em um segundo, encheu-se o local de pavor, de movimento e de um verdadeiro enxame de guardas, decididos a tudo, porque, afinal, a vida de um preso não conta, nem merece... preocupação. E, se um foi para a enfermaria, o outro foi para a solitária... (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 127-128)

Cenas como essa – que banham de sangue os corredores da prisão e enchem os detentos de um misto de pavor e excitação – são narradas de modo a inspirar, no leitor, o horror ao cotidiano carcerário em que a vida diminui de valor por conta da violência onipresente e opressiva. Posteriormente, Maurício descobre que o motivo da briga entre os presos era o relacionamento homoafetivo nascido entre ambos no período do enclausuramento. Essa motivação não parece gratuita, pois também serve como forma de intensificar os efeitos malignos do *locus horribilis*:

Das janelas presenciei o incidente e lastimei que essa sociedade, tão defensora dos seus direitos, não tenha visto em que se transformam indivíduos em plena vitalidade, privados das famílias, *de praticar os seus atos de homem*, exacerbados pela prisão, envenenados por uma atmosfera pestilenta, onde se agitam mentalidades taradas, pela herança, pela sífilis ou pelo álcool. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 128, grifo da autora)

A homossexualidade, considerada, à época, um desvio moral, era encarada como uma doença, e o ato sexual, narrado de modo repulsivo. Ainda assim, após o desenlace de tais acontecimentos, o presídio retorna ao “silêncio, pesado, abafadiço”, e se sobressai entre os detentos uma angustiante sensação de impotência (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 129). As reflexões de Maurício após o acontecido demonstram que, além do estado de insegurança e de tensão gerado pelo confinamento em um *locus horribilis*, outro problema afeta os detentos: expostos às transgressões morais e sexuais, a Casa de Correção causa o embotamento das emoções, torna-os gradativamente mais insensíveis aos atos sexuais considerados ilícitos, ao sofrimento, à crueldade, e à morte de seus companheiros: “O presidiário não se espanta de coisa alguma: o seu fundo emotivo está gasto ou suspenso. Ele julga tudo possível e tudo natural. A

vida, nesta casa, muda de nome e a morte, de expressão...” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 79).

PERFIL DE MAURÍCIO

Para dar continuidade à análise das convenções góticas em *A mulher dos olhos de gelo*, resta-nos descrever os monstros humanos, isto é, aquelas personagens cujos atos maus ultrapassam os limites do que consideramos humano. A literatura gótica brasileira está repleta de exemplos de antagonistas que se encaixam nesse arquétipo: senhores de terras e de escravos, *patres familias*, capatazes, entre outras figuras de autoridade que agiam de forma violenta e tirânica e representavam os medos da aristocracia da terra e de nosso passado colonial. No século XX, os representantes desse passado cada vez mais distante foram substituídos por vilões do cotidiano, cujos terror e horror que inspiram não raro estão ligados a distúrbios psicológicos. Chrysanthème procura, em suas narrativas, criar perfis que se destacam por suas mentes perturbadas – loucos, necrosados, doentes, drogados, fanáticos e criminosos – de modo a investigar mais a fundo as suas respectivas transgressões. Em *A mulher dos olhos de gelo* são as psiquês de Maurício e Helena que se ofertam ao escrutínio dos demais personagens e dos leitores.

“– Como matei minha mulher?” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 21). Essa questão, levantada por Maurício ao início da novela, é o que serve de motor para o desenvolvimento da história, afinal, ele casara com Helena por acreditar-se apaixonado, e seu perfil não parece condizer com o de um assassino. A tensão acerca dessa pergunta aumenta à medida que os fatos vão se desenrolando por meio das confissões de Maurício. Ao rememorar sua relação com Helena e narrar a história de seu casamento, a trama ganha uma conotação de mistério a ser desvendado:

Eles – os juízes, afirmam que assassinei Helena; eles não sabem, porém, como se deu esse estrangulamento e a que força oculta obedeceram as minhas mãos, frias e trêmulas, cerrando-se em torno de seu pescoço, branco e fino, que eu beijara tantas vezes, com paixão e em lágrimas. Eu próprio, na confusão do sumário, durante as interrogações do delegado, escutei-me falar como se escutasse a outrem. E ainda conversando com o meu advogado, o grande Evaristo de Moraes, não consegui dizer, não consegui explicar, como se dera tão horrível sucesso. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 21-2)

Resta-me, agora, relatar o período mais angustioso da minha vida passada, a época mais humilhante da minha existência de homem, aquela, que me conduzia como degraus de uma escada sombria, a este local de trevas, onde agonizo. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 117)

Tal como em *Enervadas*, a história desse assassinato é apresentada sob a forma de um diário. O leitor das confissões é Jorge Cavalcanti, cujo interesse no crime mencionamos anteriormente. O médico, versado em psicologia e psicanálise, encara a história do amigo como um estudo de caso, o que faz com que também os leitores assumam essa perspectiva analítica ao longo da obra.

Além disso, os fatos do assassinato são apresentados por um único ponto de vista – o de seu perpetrador – com foco em suas memórias mais íntimas, em suas impressões e reações, garantindo, assim, uma espécie de imersão à mente de um assassino. Essa estratégia narrativa é bastante comum na ficção que busca suscitar efeitos de horror, e, para isso, aposta largamente na narração de atos de violência pelo ponto de vista de criminosos, psicopatas e torturadores como forma de encorajar o leitor a estabelecer vínculos empáticos com o transgressor – e não com a vítima. Embora possa parecer, a princípio, uma atitude moralmente condenável, é possível, por meio da empatia, não apenas se compadecer com o sofrimento da vítima, mas, também, experimentar o prazer do agressor. Essa possibilidade não cria leitores ou espectadores sádicos, mas possibilita – e estimula – fantasias de transgressão na literatura, no cinema ou em outras mídias – sem que se ponha em risco ou que se cause danos às pessoas

reais (FRANÇA, 2017). Ciente desse artifício narrativo que provoca prazer estético por meio do horror, Chrysanthème procura, ao longo da trama, fazer com que o leitor simpatize com Maurício, permitindo, assim, que se compartilhe da tensão que o levava a cometer um crime e que culmina no horrível êxtase provocado pelo assassinato de Helena.

O drama de Maurício tem início logo após o casamento: a arrebatadora paixão pela bela moça “*mignonne* e deliciosa” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 18, grifo da autora) leva a um brevíssimo noivado que o previne de saber que Helena e sua família eram católicos fervorosos. O preço desse arrebatamento é pago logo na noite de núpcias, quando Maurício descobre que Helena encara como pecado a perda de sua virgindade:

Ela, como uma cobra desvencilhou-se rapidamente dos meus braços e, mergulhando nos meus os seus olhos, semelhantes a lagos sem fundo, exclamou, com azedume e quase violência:

– Vou perder, por tua culpa, a minha virgindade e deixar de ser casta como as esposas de Cristo, declarou-me ela soluçando. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 32-33)

À recusa de Helena, o ato sexual se dá de forma forçada:

E tirando-lhe a imagem [santa] das mãos convulsas, consegui atraí-la para mim! Mas que noite, santo Deus! que noite! Eu tinha a

impressão de apertar um cadáver junto ao meu coração, cadáver de olhar vidrado e de corpo completamente inerte... Larguei-a, afinal, como se larga um fardo e, em silêncio, num recuo da minha alma e do meu físico, afastei-me dela, colocando-me à beira da cama. De súbito, senti que ela se erguia e se ajoelhava no leito, rosnando orações e batendo no peito com os dedos hirtos. Escutei-a também chorar... (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 33-34)

Por meio do diário de Maurício temos acesso apenas à sua frustração sexual e à surpresa de se descobrir casado com uma beata para quem a devoção a Cristo era superior aos votos conjugais. Ainda assim, se focarmos nas poucas reações de Helena citadas no excerto, a consumação do matrimônio se dá a partir de um estupro: atraída contra a sua vontade para os braços do marido, ela torna-se um “cadáver de olhar vidrado e de corpo completamente inerte”, “um fardo”. Depois do ocorrido, Helena sente raiva e chora. Seu comportamento muda drasticamente: “[os] seus largos e gelados olhos tinham adquirido expressão de tal fixidez num qualquer ponto do espaço, que lembrava olhos de sonâmbula ou de magnetizada” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 39). Ela emagrece e se torna quase afônica. A raiva e a repugnância são os únicos sentimentos que nutre pelo marido.

A partir de então, Maurício passa a ser constantemente hostilizado pela esposa e pela família. Para Helena, ele é “o

monstro que lhe desfolhara a coroa de virgem, o saqueador do tesouro, que ela reservava a Jesus” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 90-91, grifo nosso). A mãe e os irmãos da esposa passam a humilhá-lo e a atormentá-lo, tornando o seu cotidiano na casa de Copacabana um verdadeiro martírio. Em seu diário são descritas inúmeras situações em que ele é oprimido no próprio lar, no qual permanece apenas por amor a sua filha, Guida. Incapaz de se impor e de se defender, é tomado pela angústia de alguém que não enxerga nenhuma saída para uma situação insuportável. De capitão nobre e viril, Maurício torna-se fleumático, nervoso. Ele flerta com o suicídio, e começa a dar indícios de uma iminente degradação mental. A esse respeito, Evaristo de Moraes, ao analisar a obra, chama atenção para o modo como Chrysanthème procura retratar de modo analítico os acontecimentos que levam Maurício à insanidade, e, por conseguinte, ao uxoricídio:

A “angústia mórbida” que atormenta a personagem central, e tanto impressiona os leitores, encontra-se, sem custo, em trabalhos de neurologistas e na intimidade dos manicômios, bem como, sob forma atenuada, no convívio social, dissimulando-se facilmente.

[...]

O que Chrysanthème figurou no seu romance, quanto ao motivo de condenação

da principal personagem masculina, cabe perfeitamente no quadro das manifestações da neurose. (MORAES, 1936, p. 14)

Se somarmos a narrativa e os comentários do crítico, não restam dúvidas de que Chrysanthème está interessada em investigar como os indivíduos são e podem, facilmente, tornarem-se vítimas de doenças mentais, e, nas condições adequadas, cometerem horríveis atrocidades. Ao final de seu relato, Maurício parece transformado em um ser mau e monstruoso, pronto para cometer um crime:

Devia estar transfigurado pela cólera e pelo ódio, que me afogavam por dentro, porque observei, na mirada dos seus olhos frios, como uma leve alteração causada pela surpresa da minha nova atitude.

[...]

Ela recuou um pouco e, meus dedos que, das suas espáduas, se dirigiam, automaticamente, a seu rosto, pararam no pescoço, que, como o de uma cobra, se dilatava, cheio de peçonha e de agressão... E, sempre olhos nos olhos, vi-a de repente baquear e estender-se no chão onde continuou a me fitar com aquelas imensas pupilas, em que o gelo se ia vidrando e empanando. Estava morta... (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 140-142)

O estrangulamento ocorre num acesso de raiva tão intensa que Maurício pouco se recorda do acontecido. Em suas reflexões, ele admite ser um “delinquente por

fatalidade” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 124). No entanto, para a família de Helena e para os tribunais que o julgaram, ele é um monstro, um brutal assassino. Mesmo Jorge Cavalcanti, que se comove com o drama do amigo, ao terminar de ler o diário, parece ciente da violência do crime: ele sonha com Helena ostentando o pescoço descoberto, com largas manchas roxas, balançando a cabeça como se, vítima de uma morte atroz, tivesse se transformado em uma horrível fantasmagoria (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 146).

A ambiguidade que se constrói na narrativa a respeito do crime se desfaz, no desfecho de *A mulher dos olhos de gelo*, confirmando a imputabilidade de Maurício após a revisão do caso. A sua libertação da Casa de Correção pode ser melhor entendida se levarmos em conta outro distúrbio mental explorado por Chrysanthème: o fanatismo religioso de Helena.

PERFIL DE HELENA

Se a ânsia pela liberdade sexual e um intenso desejo carnal eram os traços característicos de suas protagonistas anteriores, Chrysanthème lança mão de uma figura feminina marcadamente destoante em *A mulher dos olhos de gelo*. Nesta obra, o que choca os leitores não é o comportamento sexual desregrado, mas, pelo contrário, o desmedido

fanatismo religioso por parte de Helena, que demonstra horror ao sexo ou mesmo a qualquer contato afetivo de seu marido. Por meio das palavras de Maurício, conhecemos uma mulher excessivamente conservadora, hipócrita e tirânica no relacionamento conjugal.

Desde o início da narrativa, Helena é representada como a figura vilanesca e misteriosa, a cujos pensamentos o leitor tem pouco acesso. O que nela se destaca é o olhar glacial e agressivo, capaz de provocar impressão profunda, tal como revela Jorge, ao se lembrar da esquisita sensação que a mulher do amigo lhe causara quando a conhecera por ocasião do casamento (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 9). Os olhos de Helena agem quase como uma força sobrenatural sobre Maurício, consumindo-lhe a força e abatendo-lhe o ânimo. Mesmo na falta de ofensas e humilhações ao marido, ela emana hostilidade. As falas iniciais de Maurício exprimem o mal-estar suscitado apenas pela presença da personagem:

[Ela era] uma inimiga íntima, que [...] vigia sem cessar com um olhar de soslaio, olhar cheio de raiva e de desdém, muda, reservada, na trincheira da sua personalidade, no silêncio da sua boca cerrada. A inquisição não se servia dessa forma de punir, mas, eu te asseguro, que essa forma é tremenda e leva à loucura. Eu a adorava, mas Helena esmagou a minha adoração, lançando, sobre ela, a glacialidade da sua

indiferença e a pertinácia da sua agressão.
(CHRYSANTHÈME, 1935, p. 8-9)

Se a graciosidade da personagem fora responsável por conquistar o amor de Maurício e despertar-lhe adoração no breve período do noivado, os momentos iniciais do matrimônio ditariam a direção que o relacionamento não tardaria a tomar. Do trauma do primeiro contato íntimo com o marido, Helena retém profundo ressentimento, e passa a utilizar-se, em um primeiro momento, da frieza, e, posteriormente, da abstinência sexual para infligir mais sofrimento a Maurício.

Assim, o fanatismo religioso tem papel fundamental, pois degrada tanto os atributos morais quanto a psique da mulher, tornando-a ainda mais perversa. Os primeiros relatos de Maurício já deixam claro o doentio carolismo de Helena: “Jorge, Jorge, tu não sabes e Deus permita que jamais saibas *do que é capaz a mulher que maltrata e fere um homem pelo amor de Deus!*” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 11, grifo da autora). À pergunta do amigo sobre uma traição de Helena como razão para o monstruoso crime, o ex-capitão responde negativamente, repelindo suspeitas de um adultério mundano: “Não, Jorge, ela foi ferozmente honesta e, se me enganou, fê-lo, certamente, com Jesus” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 11). Maurício entende a imoderada adoração de

Helena à figura do Cristo como uma infidelidade ainda mais grave, e amortiza sua fúria e frustração com comentários e sugestões sacrílegas: ao descrever a mulher para Jorge, o personagem assinala de maneira irritada a constante presença de Helena nas igrejas, a *comer hóstias*, em contraste com sua postura de inclemente algoz na intimidade do lar (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 11).

A narrativa que o protagonista registra em seu diário expõe de forma dramática a sua vida com a esposa e o restante da família Araújo – composta por D. Isidora, mãe de Helena, Estella e Júlio, seus irmãos –, todos fervorosamente católicos. De classe média e proprietários da casa de Copacabana na qual o casal passa a viver depois do casamento, os familiares de Helena desdenham da posição de Maurício no exército e acusam-no de arruinar a vida da esposa. Dessa forma, eles corroboram com o comportamento hostil de Helena, contribuindo para o clima progressivamente opressivo sentido pelo personagem:

E esses três personagens, carrascos impunes da minha existência, conjuntamente com os padres e freiras, desnorteadores da fraca mentalidade de minha mulher, são os responsáveis pelo crime de que me acusam e, portanto, pela [...] morte [de Helena]. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 31)

Helena aparece sempre como uma personalidade de poder, dominando Maurício desde o início do relacionamento, como atestam os seguintes trechos: “a sedução exercida por Helena sobre mim anesthesiara um tanto o meu raciocínio” e “[d]irão os que me lerem [...] que eu fora muito fácil de iludir... Esse alguém ignora certamente o poder de artifício que minha casta esposa possuía e dispendeu durante nosso curto noivado” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 34 e 54).

Tamanha seria a crueldade da mulher que, ainda que condenado a mais de uma década na Casa de Correção e destituído de seu posto no exército, o protagonista sente-se liberto do que considera o pior dos grilhões – os olhares glaciais daquela cuja vida dera cabo:

A certeza de que jamais encontraria, fixos em mim, os terríveis olhos de gelo de Helena, olhos glaciais de inimiga, olhos envernizados de santa, forrados de demência, inflexível e cruel, causava-me certa expressão de alívio. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 22)

Com o nascimento de Guida – por quem o protagonista nutre natural sentimento de proteção paterna –, tem-se o contexto ideal para o prolongamento do drama de Maurício. O militar demonstra diversas vezes medo da influência de Helena e de sua família sobre a mente da menina, e teme que a esposa cumpra os planos de fazer dela uma noiva.

Além disso, a relação entre mãe e filha parece não possuir laços tão fortes quanto a de Maurício com a criança, uma vez que Helena abdica de seu tempo em casa para dedicar-se às missas e aos demais eventos eclesiais. A própria Guida parece temer a presença da mãe. Nesse sentido, Helena é descrita como uma figura assustadora, isto é, por conta de seu fanatismo exagerado ela adquire mesmo características monstruosas:

A criança fugiu, debaixo de uma impressão indomável de terror, inspirado pelo rosto fechado de Helena, enquanto eu permaneci no mesmo lugar, analisando a fisionomia agressiva daquela criatura que, segundo a sua crença, acabava de ter contato com um Deus de bondade e de ternura. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 121-122)

Nessa perspectiva, *A mulher dos olhos de gelo* foi divulgado como um estudo de caso elaborado por Chrysanthème (CARVALHO, 1934, p. 4; MORAES, 1936, p. 14). É curioso notar que a maioria dos críticos e dos leitores atribuiu tal atividade analítica quase exclusivamente ao caso de Maurício de Alencar. É o que se observa na resenha do advogado Evaristo de Moraes (1936, p. 14), mencionada anteriormente: o criminalista defende que o protagonista de Chrysanthème encaixa-se no quadro neurótico manifestado por indivíduos condenados por diversos crimes, mencionando ter atendido

a dois clientes que se assemelhavam a Maurício. Porém, não é feita qualquer consideração sobre o perfil de tal “mulher fatal” capaz de levar a tamanho descontrole psíquico. Isso pode explicar-se por ser Moraes um advogado, mais interessado nos aspectos que constituem a defesa de indivíduos indiciados por seus crimes. Contudo, não se encontra outras críticas ou impressões sobre o romance de Chrysanthème que se refiram à questão do perfil de Helena: pouco foi dito ou questionado sobre os processos mentais da mulher que não apenas é aludida no título, como é o agente de todos os conflitos do protagonista. Nos periódicos da época, chega-se a falar de “beatice doentia” (TRÊS OPINIÕES..., 1935, p. 10) e de “uma rapariga de psicologia enigmática” (CHRYSANTHÈME 1936, p. 54), mas os comentários não são desenvolvidos. Esse dado permite-nos afirmar que a estratégia narrativa de estimular a simpatia do leitor em relação a Maurício foi lograda, mas acreditamos que Chrysanthème também tencionava explorar a doença de Helena na mesma medida em que se propunha a investigar a decadência moral de Maurício.

Prova disso é a abordagem que a narrativa confere à disfunção psíquica de Helena. Os distúrbios psicológicos parecem fazer parte de sua linhagem familiar: anos atrás,

uma doença mental fora a responsável por levar seu pai à morte em um hospício: “paranoico varrido, vítima de uma tremenda histeria, de forma também religiosa” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 34). Diante disso, o próprio Maurício passa a considerar a possibilidade de a esposa ser também uma doente: “a minha pobre mulher [...] era a mais fervorosa das fanáticas religiosas, enferma de uma *histeria*, que só averigui mais tarde, quando a cura já se tornara de todo impossível” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 31-32, grifo nosso). A confirmação dessa suposta doença se dá a partir de uma conversa entre o protagonista e um médico de seu batalhão acerca do fanatismo religioso:

- Horrível enfermidade e a mais incurável das histerias!...
- Incurável? indaguei, trêmulo e sufocado.
- Sim, tão incurável como a mania de perseguição. De todas as angústias humanas é a mais incurável... Conhece alguém nesse estado?
- Hesitei, mas depois respondi:
- Conheço um infeliz, que infelicitava os outros.
- Compreendo isso, acrescentou, gravemente, o médico. O fanatismo religioso é uma forma de delírio, determinando perigos para os espíritos fracos e ameaças para os que os acotovelam... E as mulheres, sobretudo, facilmente sugestionáveis, são as vítimas escolhidas por tal gênero de moléstia. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 93-94)

Cabe aqui ressaltar que a histeria está inserida em um grupo de doenças julgadas como particularmente femininas – tal como a origem do termo atesta, *hyster*, do grego, significa “útero”. Por muito tempo, acreditou-se que essa enfermidade fosse causada por um desequilíbrio uterino, mas, a partir do final do século XIX, os estudos acerca da psique humana passaram a considerá-la como um distúrbio mental específico, causado geralmente por coerções, traumas ou desvios relacionados ao comportamento sexual feminino. Nesse sentido, a histeria foi largamente utilizada por autoras do Gótico literário para a construção de narrativas que contemplavam os horrores e terrores da vida das mulheres.

À abordagem da perturbadora psique de Helena, Chrysanthème soma críticas direcionadas à própria igreja católica e aos fiéis. Estes assumem posturas hipócritas no que concerne aos principais preceitos do cristianismo. Além de descrever o fanatismo de Helena, Maurício relata as contradições no comportamento da esposa e de seus familiares, que, embora cercados por imagens religiosas e cumpridores de todas as obrigações ritualísticas da religião, mostravam-se indivíduos mesquinhos, calculistas e cruéis:

Helena, todavia, manifestava na sua psicologia de fanática católica alguns sintomas que me traziam perplexo e desorientado nas minhas observações

sobre ela. Assim ela adorava o dinheiro, o luxo, as joias, mostrando-se sempre de um orgulho, intransigente e indomável. Em lugar da humildade, apanágio, em geral, dos cristãos, dignos desse nome, ela ostentava sempre intolerância, severidade, falta de doçura e de indulgência para o próximo. E, com o desgraçado que eu já era, nessa época, Helena se apresentou sempre dura, inflexível, exigente de dinheiro, desdenhosa dos carinhos. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 53-54)

[Helena e a sua família] aqueles católicos fanáticos e requintados na crueldade, como todos os beatos que nunca hesitam em maltratar o próximo pelo amor de Deus!
– Minha mulher era uma enferma, vítima da histeria religiosa derivada num fanatismo da pior espécie, dominada por padres e freiras, respirando a atmosfera deprimente dos confessionários e dos cenáculos religiosos, ela tinha perdido a visão e a direção da vida. [...] Em torno dela, a família, intolerante e intransigente, admirava-a e ainda, sob a influência da mesma gente, julgava que maltratar o marido que a perturbava a ponto de levá-la ao casamento era um direito que lhe vinha do céu. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 135-136)

Aludida no segundo excerto, a questão da influência nociva de uma autoridade religiosa é abordada desde o início da história de Maurício. Um dos exemplos mais contundentes encontra-se na fala de Helena, quando

se ressentir de ter perdido sua virgindade e cita as recomendações do clérigo de sua igreja no que compete à manutenção de sua “pureza espiritual”:

Eu era uma prometida de Jesus e, agora, estou enxarcada da lama do pecado contra a castidade. Padre Miguel me aconselha que, quando você quiser usar de mim, eu reze três ave-marias durante o tal ato repugnante e que, dele, não partilhe um só segundo. (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 42)

As queixas de D. Malvina, beata amiga da família Araújo, sobre o padre de sua congregação também deixam entrever uma visão mais crítica acerca da interferência religiosa em assuntos íntimos: “[o] fato é que o padre João não andou corretamente com a minha neta, perguntando-lhe se ela *‘praticava ações feias com os irmãos’*” (CHRYSANTHÈME, 1935, p. 87, grifo da autora). A senhora surpreende-se quando D. Isidora e Helena não somente aprovam a atitude do clérigo, como opinam que a menina deveria receber um castigo por contar a outrem o conteúdo de sua confissão. É o apoio de Maurício à sua indignação que serve de conforto à Malvina – os dois percebem atitudes impróprias e abusivas por parte dos eclesiásticos, enquanto as duas mulheres permanecem impassíveis a quaisquer reprovação ou julgamentos mais críticos sobre os representantes da igreja.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos perfis de Maurício e de Helena permite-nos concluir que, sob condições e estímulos adequados, qualquer indivíduo pode tornar-se um sujeito monstruoso. Esse é precisamente o mais contundente ensinamento do século XX: mesmo as pessoas aparentemente normais e íntegras estão suscetíveis a sucumbir à pressão psicológica provocada por circunstâncias abusivas e/ou repressoras. Em relação à Helena, a influência perniciosa da família e o excesso de religião transformaram-na em uma mulher hipócrita, tirana e alienada. Como procuramos demonstrar, a personagem, vítima do uxoricídio, está longe de ser apenas uma vítima, pois ela é quem fornece os elementos necessários para a formação e o desenvolvimento da monstruosidade do esposo. Este último, igualmente uma personagem complexa na narrativa de Chrysanthème, pode ser tomado como um homem dominado pela angústia e pelo desespero, acabando por se tornar, posteriormente, um homicida.

O estudo dos casos psicopatológicos do casal condenado à destruição pode ser sumarizado na fala do personagem de Jorge Cavalcanti, que alerta para os mistérios da mente humana ao dizer que “[o] subconsciente dos indivíduos é um [...] abismo de trevas e de recantos” (CHRYSANTHÈME, 1935,

p. 153). Interessada em explorar tais mistérios, Chrysanthème demonstra, em *A mulher dos olhos de gelo*, como o Gótico oferece os recursos adequados para retratar não apenas os horrores visíveis – as violências e os crimes da vida cotidiana –, mas, também, aqueles conflitos mais obscuros e íntimos do ser humano.

REFERÊNCIAS

- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2. ed. London: Routledge, 2014.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
- CARVALHO, Albertus. Livros. *Jornal Beira-Mar*. Rio de Janeiro, p. 4, 28 setembro de 1935.
- CHRYSANTHÈME [Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos]. *A mulher dos olhos de gelo*. Rio de Janeiro: Livraria H. Antunes, 1935.
- CHRYSANTHÈME [Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos]. *Enervadas*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.
- CHRYSANTHÈME [Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos]. *Flores modernas*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro e Maurillo, 1921.
- CHRYSANTHÈME. *Revista Walkyrias*. Rio de Janeiro, p. 8, dezembro de 1935.
- CHRYSANTHÈME: A Mulher dos Olhos de Gelo. *Periódico Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, p. 54, novembro de 1936.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. *Revista Interdisciplinar*. São Cristóvão, v. 32, julho/dezembro, p. 137-149, 2019.
- FRANÇA, Júlio. A empatia nas estratégias narrativas do horror artístico: o caso Hitchcock. In: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. *Vertigo: vertentes do gótico no cinema*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 21-38, 2017.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 19-35, 2017.

GENS, Rosa. Cecília Vasconcelos e as modernas mulheres: a figuração de Chrysanthème. *Anais do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 1112-1119, 2016.

GORBERG, Marissa. Eva Moderna: representações de gênero em periódicos dos anos 1920: um olhar transnacional. *Brasiliiana: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, n. 1, p. 278-311, 2020.

GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

LEDGER, Sally. *The New Woman: fiction and feminism at the fin de siècle*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006

MAIA, Mariana Fortes. *Energadas*, de Mme. Chrysanthème: um simulacro autobiográfico. *Revista de Letras Juçara*, v. 4, n. 1, p. 59-75, 2020.

MONTENEGRO, Abelardo F. *O romance cearense*. Fortaleza: Tipografia Royal, 1953.

MORAES, Evaristo de. A Mulher dos Olhos de Gelo. *Jornal Diário de Notícias*, Segunda seção. Rio de Janeiro, p. 14, 9 fev. 1936.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. n. 10. Santiago de Compostela, p. 295-308, 2008.

Disponível em: <http://ojs.lusitanistasail.org/index.php/Veredas/article/view/420/343>. Acesso em: nov. 2016.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870 a 1920)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PINTO, Maria de Lourdes de Melo. *Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de Chrysanthème*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

PUNTER, David. *The Literature of Terror*. v. 1. London: Longman, 1996.

SANTOS, Ana Paula A. dos. A licenciosidade possível em *Enervadas* (1921), de Mme Chrysanthème. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, v. 31, p. 200-2013, 2019.

SANTOS, Ana Paula A. A vertente feminina do gótico na literatura brasileira Oitocentista. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada, v. 2, p. 1847-1856, 2017.

SANTOS, Ana Paula A. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida*. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977.

SILVA, Daniel Augusto P. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884–1924): uma poética negativa*. 2019. 132f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SILVA, Maria de Lourdes da; MOREIRA, Helena Maria Alves; VIEIRA, Luciana Maria da Conceição. Diálogo sobre a mulher entre Madame Chrysanthème e Afrânio Peixoto na década de 1930. *Fronteiras: Revista Educação Unisinos*, v. 20, n. 2, p. 185-200, 2016a.

SILVA, Maria de Lourdes da; MOREIRA, Helena Maria Alves; VIEIRA, Luciana Maria da Conceição. Mme Chrysanthème e a representação da mulher na década de 1930. *Revista Mulheres e Literatura*, v. 18/2º semestre, 2016b. Disponível em: <https://litcult.net/2016/08/02/mme-chrysantheme-e-a-representacao-da-mulher-na-decada-de-1930-maria-de-lourdes-da-silva-helena-maria-alves-moreira-luciana-maria-da-conceicao-vieira/>. Acesso em: fev. 2021.

STOKER, Bram. *Dracula*. New York: Penguin Books, 1994.

TONIOSSO, José Pedro; ALONSO, Mariângela. Chrysanthème: perspectivas histórico-literárias na Belle Époque brasileira. *Revista EPeQ/Fafibe*, Bebedouro, São Paulo, v. 1, p. 45-50, 2009.

TORPEZAS: o novo livro de Chrysanthème. *Jornal Beira-Mar*, Rio de Janeiro, p. 5, 18 abril de 1936.

TRÊS OPINIÕES sobre o último livro de Chrysanthème. *Jornal Diário de Notícias*. Segunda seção, p. 10. Rio de Janeiro, 27 outubro de 1935.

VIEIRA, Luciana Maria da Conceição. Feminismo segundo Chrysanthème no livro *Famílias*. *Anais eletrônicos do IV Ceduce*. Campina Grande: Realize Editora, 2015. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/11199>. Acesso em: 03 fev. 2021.

Ana Paula Araujo dos Santos

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ. É bolsista CAPES, membro do grupo de pesquisa “Estudos do Gótico” (CNPq) e integrante do GT “Vertentes do Insólito Ficcional”.

E-mail: ana_ads@hotmail.com

Lais Alves de Souza da Silva

Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ. É bolsista CAPES, membro do grupo de pesquisa “Estudos do Gótico” (CNPq).

E-mail: lais.alvessouza@yahoo.com.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3584-7514>

O PAPEL SOCIAL FEMININO NO CONTO “PRAÇA MAUÁ”, DE CLARICE LISPECTOR: AFINAL, O QUE É SER “MULHER DE VERDADE”?

Ana Paula Franco Nobile Brandileone
Lorena Salviano Alves

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar o papel social feminino figurado pela protagonista Luísa/Carla no conto “Praça Mauá”, de Clarice Lispector. Busca-se, ainda, situar a escritora no contexto da literatura de autoria feminina. A narrativa, produzida na década de 1970, insere-se na subestimada coletânea de contos da autora, *A via crucis do corpo*, que traz à tona, durante o período ditatorial brasileiro, temas relacionados à sensualidade e à sexualidade femininas, ao estupro, à prostituição, entre outros; este último, presente no referido conto. Dada a problemática que atravessa a narrativa e que está relacionada à concepção de mulher versus gênero feminino, foi possível constatar com a presente análise, que se deu sob à luz de estudos de Branco (1991), Schmidt (1995), Xavier (1996; 1999), Duarte (2003), Dalcastagnè (2005), Piscitelli (2009), Bourdieu (2012), entre outros, que o fato de Luísa/Carla não ser considerada ‘mulher de verdade’, não está alicerçado o aspecto biológico, mas ao gênero feminino, que inclui papéis e comportamentos que são construídos socialmente e esperados pela sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Autoria feminina. Papel social feminino. “Praça Mauá”.

Abstract: This article aims to analyze the feminine social role figured by the protagonist Luísa/Carla in the short story “Praça Mauá”, by Clarice Lispector. It also seeks to situate the writer in the literary context of feminine authorship. The narrative, produced in the 1970s, is part of the author’s underestimated collection of short stories, *A via crucis do corpo* (1974), which brings up, during the Brazilian dictatorial period, themes related to feminine sensuality and sexuality, rape and prostitution, among others; the latter, present in the short story in analysis. Observing the problem present in the narrative that is related to the conception of woman versus feminine gender, it was possible to verify with the present analysis, that occurs through studies by Branco (1991), Schmidt (1995), Xavier (1996; 1999), Duarte (2003), Dalcastagnè (2005), Piscitelli

(2009), Bourdieu (2012), among others, that the fact that Luísa/Carla is not considered a ‘real woman’, is not based on the biological aspect, but on the feminine gender, which includes roles and behaviors that are socially constructed and expected by patriarchal society.

Keywords: Clarice Lispector. Feminine authorship. Feminine social role. “Praça Mauá”.

ESCRITOS DE AUTORIA FEMININA: TRAJETÓRIA, CONQUISTAS E A BUSCA POR UM LUGAR NA LITERATURA BRASILEIRA

Na contramão da segunda geração modernista, que estava fundada nas obras regionalistas e de teor social, Clarice Lispector publica, em 1943, seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*. A obra, que rompe com a militância dos romances sociais, foi recepcionada com resistência por parte da crítica literária brasileira, pelo fato de estar centrada na introspecção, em um claro apego a ideias e rumos universais, em detrimento do realismo objetivo tão cobrado à época. Exemplo disso é Álvaro Lins (1944) que, em artigo intitulado “A experiência incompleta: Clarisse Lispector”, apesar de reconhecer a originalidade da narrativa, entende que a autora faz uso exacerbado do lirismo, o que acaba por revelar uma personalidade particular; esta, segundo o crítico, característica da escrita das mulheres: “O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do coração selvagem*, será exatamente, aquela personalidade da sua autora, a sua estranha natureza humana” (LINS, 1944, p. 189). As palavras

de Lins (1944) ainda sugerem que o romance clariceano está relacionado à certa *sensibilidade e/ou feminilidade*, caracterizando-o como *sentimental*; leitura que se perpetuou não apenas para a compreensão da produção literária de Clarice, mas para a literatura de autoria feminina.

É por isso que, em muitos casos, os escritos femininos se deram sob o anonimato ou pelo uso de pseudônimo masculino, em uma tentativa de escapar dos preconceitos sexistas quanto à recepção ou crítica literária; esta última, campo quase exclusivamente masculino: “A crítica oficial, com raras exceções, atribuía um estatuto inferior à mulher escritora e cobrava dela formas consideradas mais adequadas à ‘sensibilidade feminina’” (XAVIER, 1999, p. 18). Desse modo, é possível afirmar que as escritoras tiveram sua representação subtraída de importância, porque não poderiam inserir-se dentro “[...] de sistemas de legibilidade que privilegiava as chamadas ‘verdades humanas universais’ e por não atingir o patamar de ‘excelência’ exigido por critérios de valoração estética [...]” (SCHMIDT, 1995, p. 184). Não por acaso, vários nomes foram silenciados pela historiografia oficial literária, condicionadas por uma ideologia que as mantiveram à margem da cultura (SCHMIDT, 1995).

Dada a incompreensão dos traços característicos da sua ficção, Clarice obteve reconhecimento da crítica e do público apenas anos mais tarde. Por isso, parece relevante situar a autora no contexto da literatura de autoria feminina, percorrido por outras mulheres, e marcado por movimentos sociais e pela busca de espaço na sociedade e, também, na literatura. Apesar dos primeiros escritos de autoria feminina e manifestações organizadas por mulheres terem sido registrados em séculos anteriores, como no século XIX, em que se clamava, timidamente, pela participação na imprensa, pelo direito à educação e ao voto, direitos e conquistas significativas só foram alcançados no século XX.

A esse respeito, Duarte (2003) desenvolve uma reflexão acerca da trajetória das mulheres na literatura brasileira e no movimento feminista, estabelecendo diálogos e conexões entre esses percursos. Segundo a autora, há quatro ondas do feminismo, que se refletem na produção literária produzida por mulheres: “Primeira onda: as primeiras letras”, “Segunda onda: ampliando a educação e sonhando com o voto”, “Terceira onda: rumo à cidadania” e, finalmente, “Quarta onda: revolução sexual e literatura”.

De forma sucinta, a primeira onda refere-se ao começo do século XIX, na qual a maioria das mulheres vivia sob

a égide do regime patriarcal que, desde a antiguidade, tem a ver com a noção de patriarcado que, por sua vez, remonta à autoridade do *pater familias* – expressão latina que se refere ao *pai de família* – e que aponta o homem como sujeito mais elevado no estatuto familiar. Cabe ressaltar que o patriarcado não significa apenas o poder do pai dentro das relações familiares, é uma organização social estruturada e centralizada na figura masculina e em sua supremacia (NOGUEIRA, 2016). Diante da hegemonia masculina, as mulheres acabaram ocupando uma posição de subalternidade dentro dessa hierarquia social e, desse modo, destinadas a procriar e a viver no ambiente doméstico, enquanto os homens podiam (podem) ocupar cargos e posições de prestígio, sendo, inclusive, considerados superiores intelectualmente. É, então, nesse contexto que se levanta a primeira bandeira pelo direito a ler e a escrever das mulheres, o que levou ao surgimento das primeiras escolas femininas. Vale destacar, entretanto, que o ensino era restrito a poucas alunas e zelava pelas prendas domésticas e pela castidade. Nesse período surgem também as primeiras manifestações das mulheres nos jornais. Consideradas, porém, intelectualmente inferiores aos homens, seus escritos foram taxados de secundários e supérfluos. Nessa primeira onda, Duarte (2003) dá

destaque ao nome de Nísia Floresta, compreendida como precursora da causa feminista e uma das primeiras mulheres a publicar textos em jornais considerados da *grande* imprensa. Consciente da defasagem cultural, social e política das mulheres no Brasil em relação à Europa naquela época, Nísia já propunha que, para conquistarem emancipação, precisariam tomar consciência da sua capacidade intelectual.

A segunda onda, nomeada “Ampliando a educação e sonhando com o voto”, foi marcada pelo apelo ao direito à educação, ao voto e à participação na imprensa. Apesar dessa reivindicação ter se iniciado na etapa anterior, ela se acentua nesta fase, gerando resultados. Em 1870, as mulheres, na ânsia de buscar seu lugar na sociedade, já eram em maior número escrevendo nos jornais, cujos escritos abordavam, na sua grande maioria, a vida doméstica, a culinária e a moda. Outros, porém, manifestavam-se pelo direito ao voto, ao ensino superior e ao trabalho remunerado, criando um canal de expressão e de conscientização femininos. Por meio da imprensa também chegaram notícias de brasileiras que estavam estudando em universidades no exterior, o que não agradou a todos, pois se questionava como as mulheres dariam conta de exercer seus direitos e, ao mesmo tempo,

executarem os seus deveres como donas do lar. Nesse cenário, Duarte (2003) destaca o nome de Josefina Álvares de Azevedo, mulher que lutou pelo direito de exercer a cidadania, pois, em 1878, conseguiu encenar sua peça *O voto feminino*, no teatro; para a época, grande passo dado por uma mulher.

A terceira onda data do século XX, período em que Clarice Lispector surge no panorama literário brasileiro e no qual desponta um movimento maior pela luta e pelos direitos da mulher:

O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias. (DUARTE, 2003, p. 160)

Fato marcante desse período foi o direito ao voto feminino, conquistado na era Vargas, primeiramente, no Estado do Rio Grande do Norte, em 1927 e, em 1932, em todo o Brasil; direito que só foi exercido em 1945. No que tange à literatura, é o nome de Rachel de Queiroz que ganha destaque, publicando, em 1930, *O quinze*.

A quarta onda, segundo Duarte, “[...] foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais

ousadas em algo normal” (2003, p. 165). Com a instauração do regime militar em 1964, a literatura tornou-se espaço para que as mulheres, corajosamente, posicionassem-se, como é o caso de Nélide Piñon. No entanto, segundo a autora, “Inúmeras outras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst [...]” (DUARTE, 2003, p. 167). Com relação à última onda de transformações, Duarte (2003) enfatiza que, ao fim da década de 1970 e ao longo dos anos 80, surgiram movimentos feministas no campo universitário, onde alunas e professoras buscaram enfrentar a resistência e a desconfiança de uma sociedade familiarizada com a desigualdade entre gêneros, buscando agregar outros adeptos, a fim de fomentar a participação das mulheres na comunidade acadêmica.

Nesse cenário de transformações, é relevante problematizar que até a década de 1970, no Brasil, Clarice Lispector, ao lado de Raquel de Queiróz e de Cecília Meireles, fizeram parte dos poucos nomes femininos reconhecidos pela crítica literária brasileira. Nessa conjuntura em que apenas poucas escritoras tinham o reconhecimento de historiadores e críticos literários, pressupõe-se que outros

nomes foram silenciados, o que desvela a trajetória percorrida por mulheres que não apenas buscaram encontrar seu lugar na sociedade, como também na literatura. No que se refere às obras de autoria feminina no cenário literário, Xavier (1996), baseada nos estudos da crítica literária norte-americana Elaine Showalter, apresenta três etapas que compõem o percurso da produção literária de autoria feminina: “Feminine”, “Feminist” e “Female”.

Transplantando para o Brasil, a primeira categoria, denominada “Feminina”, é representada pelo romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis; primeira narrativa de autoria feminina e afro-brasileira. Já *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco, não obstante o aprofundamento psicológico da personagem, trata-se de uma obra da primeira etapa, pois ainda se encontra ancorada nos alicerces do patriarcado e nos conflitos das relações de gênero. Nesta obra, a representação feminina é figurada nos moldes românticos, uma vez que é frágil e disputada pelo mocinho e o vilão. Dessa forma, “Essas autoras ilustram a primeira etapa da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira; elas reduplicam os padrões éticos e estéticos, mesmo porque elas ainda não tinham se descoberto como donas do próprio destino” (XAVIER, 1996, p. 88).

A segunda etapa, considerada “Feminista”, representa uma fase de ruptura, que desencadeou um processo de conscientização iniciado pelo feminismo; período que se estende até a década de 1990. Clarice se insere nesse período, já que fratura a construção de personagens sob a ótica masculina:

A obra de Clarice Lispector rompe com esse estado de coisas, pondo em questão as relações de gênero. Os contos de *Laços de família* (1960), – o próprio título é muito significativo –, tornam visível a repressão sofrida pelas mulheres nas cotidianas práticas sociais [...]. Chamar esta etapa de feminista não significa dizer que ela é panfletária; ninguém discute o valor estético da obra de Clarice e, no entanto, ela traz nas entrelinhas uma pungente crítica aos valores patriarcais. (XAVIER, 1996, p. 88-89)

Por fim, a última etapa proposta por Showalter, e aplicada no contexto literário brasileiro, denominada “Fêmea”, contrapõe-se

[...] a “male”, afasta-se da representação de gênero, uma vez que remete única e exclusivamente ao dado biológico. Enquanto “feminine” é um termo gendrado, “female” significa tão somente do sexo feminino. Isso importa na medida em que algumas narrativas não fazem mais das relações de gênero a origem dos conflitos e indicam a construção de uma nova identidade liberta do peso da tradição. (XAVIER, 1996, p. 92-93)

Esta etapa corresponde a um período na literatura brasileira em que a mulher é representada pela autodescoberta e pela construção da própria identidade, figurando a luta pela libertação da tradição patriarcal e do peso das relações de gênero. O nome de referência nessa fase é o de Adélia Prado, representada por seu terceiro livro em prosa, *O homem da mão seca*, de 1994 (XAVIER, 1996).

Considerando o exposto, é possível afirmar que o apagamento e/ou silenciamento das vozes literárias femininas na historiografia literária oficial, bem como da voz e do discurso femininos está ligada à posição marginal ocupada pela mulher na sociedade por muito tempo. Por isso é que os movimentos sociais feministas assumiram importante papel na luta pela presença, cada vez maior, da mulher no espaço público, na revisão dos papéis tradicionais desempenhados por homens e mulheres e na denúncia da hegemonia masculina. Nesse contexto, pode-se afirmar que a inclusão feminina no processo de produção de bens culturais, entre eles a literatura, é desdobramento do lugar e do papel social assumidos recentemente pela mulher, que paga tributos a essa reviravolta sociocultural. Antes, considerada sexo frágil e intelectualmente inferior ao homem, hoje a mulher se consolida no cenário literário projetando grandes

nomes, o que possibilitou trazer para dentro das obras as problemáticas femininas como o casamento, a submissão, a sociedade patriarcal, em tom de crítica social.

Levando em consideração o percurso histórico traçado e o passado de opressão das mulheres, é que se faz necessário pensar sobre a expressão feminina, que está atrelada à autoria feminina. Hoje, mais do que nunca, tudo o que se refere ao feminino deve ser sinônimo de representatividade e, nesse sentido, ultrapassar o sentido pejorativo que lhe foi atribuído no século XIX: relacionado à escrita fundada em uma certa sensibilidade e/ou feminilidade; caso das palavras proferidas por Lins (1944) quando do surgimento de Clarice das letras nacionais. Sobre o uso desse termo, Schmidt afirma:

O resgate do termo feminino é um contexto semântico eivado de preconceitos e estereótipos. Equivale a reescrevê-lo dentro de uma prática libertadora que objetiva tornar visível à expressão do que foi silenciado e colocado em plano secundário em termos culturais, histórico e político. [...], quando se usa a expressão “escrita feminina” quer-se referir a texto de autoria feminina escrito do ponto de vista da mulher e em função de representação particularizada e especificada no eixo da diferença. (1995, p. 188-189)

Nessa perspectiva, faz-se premente colocar Clarice Lispector no cenário da literatura de autoria feminina,

pressuposto a partir do qual este trabalho é desenvolvido, com o intuito de dar visibilidade à sua produção literária que, elaborada sob o ponto de vista da mulher, desconstrói estereótipos associados ao feminino e cujas protagonistas desempenham importante papel na denúncia das desigualdades entre os gêneros. Considerando que as representações da mulher, sua voz e papel estiveram por tanto tempo silenciados tanto na sociedade quanto no campo literário brasileiro, é que este artigo tem por objetivo analisar e discutir como se constrói a representação feminina no conto “Praça Mauá”, escrito na década de 1970, durante o regime ditatorial brasileiro, a fim de investigar o papel e o lugar social assumidos pela protagonista Luísa/Carla.

“PRAÇA MAUÁ”: AFINAL, O QUE É SER “MULHER DE VERDADE”?

O conto “Praça Mauá”, produzido no fim da carreira e da vida de Clarice Lispector, pertence à coletânea *A via crucis do corpo*, publicada no ano de 1974. Considerada uma obra polêmica, o primeiro texto da coletânea, intitulado “Explicação”, traz considerações da própria autora sobre a qualidade estética dos textos: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como

criança boba, que este é um mundo-cão” (LISPECTOR, 2016c, p. 528). Ainda que a autora concorde, em parte, com as ponderações dessa “pessoa”, já que existe também a “hora do lixo”, pode-se especular que a expressão está associada à linguagem empregada nos contos, que se afasta da sofisticação estética e do rebuscamento, comparada às suas publicações anteriores. É interessante observar também o emprego do termo “mundo-cão” para exprimir o sentimento de uma criança, outrora ingênua e feliz, que se depara com a triste e real condição humana marcada pela obscuridade, infelicidade, solidão e violência. A ideia contida em “mundo-cão” associa-se, também, ao que Clarice chama de “[...] assunto perigoso” (LISPECTOR, 2016c, p. 527), que se refere aos temas abordados em *A via crucis do corpo*, como a prostituição, o sexo, o estupro, a sensualidade e o desejo sexual femininos; discussões que vêm à tona em plena ditadura brasileira; momento em que se prezava pelo conservadorismo de ordem moral e comportamental.

É pertinente apontar que a origem dos contos se deu a partir da encomenda de três textos pelo seu editor, Álvaro Pacheco. Apesar de, a princípio, a autora ter relutado em atender o seu agente, acaba acatando o pedido: “Os fatos eu tinha, faltava a imaginação [...]. Respondi-lhe que não

sabia fazer história de encomenda. Mas – enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração” (LISPECTOR, 2016c, p. 527). Inspirada, Clarice escreveu os contos encomendados em apenas um dia; começou no sábado e no domingo de manhã estavam prontos “Miss Algrave”, “O corpo” e “Via Crucis”. A partir destes, outros 10 foram escritos, dando origem à coletânea.

Sobre os contos que compõem a obra, o leitor clariceano pode reconhecer uma certa dissonância em relação às outras produções contísticas da autora, como *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) e/ou *Felicidade clandestina* (1971). De um modo geral, há predominância de protagonistas femininas nos contos que, entretanto, são figuradas sob um novo viés. A partir de suas personagens, Lispector traz à tona tabus relacionados à prostituição, à virgindade, ao sexo na velhice e aos padrões heterossexuais. Também revela os desejos e fantasias femininos, extrapolando os papéis sociais frequentemente atribuídos às mulheres, o de mãe e de esposa. Com isso, desnuda o lado erótico da mulher, que se despe de rótulos e não tem idade. Sobre a temática dos contos, Clarice assinala: “Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências

nas histórias a culpa não é minha” (LISPECTOR, 2016c, p. 527). “Indecências” que são narradas por meio de uma linguagem que é “[...] direta, bruta, chocante. Nessa altura de sua obra, a autora, usando de pura catarse e evitando toda sofisticação de linguagem, parece purgar o que ela chama de ‘mundo-cão’” (ROSENBAUM, 2002, p. 87).

Outro aspecto merece destaque no que se refere ao contexto de produção de “Praça Mauá”, é que foi produzido posteriormente à publicação do romance de estreia; período que Clarice era apenas uma iniciante na literatura brasileira e enfrentava resistência de parte dos críticos da década de 1940. Já o referido conto foi publicado em 1974, depois de ter dado a lume romances como *O lustre* (1946) e *A paixão segundo G.H.* (1964). Nesse cenário, o conto em análise circunscreve-se em um momento em que a autora já era reconhecida e consagrada pela crítica literária brasileira.

O fato de a escritora ter o seu nome já consolidado no panorama da literatura brasileira, não anulou o estranhamento e o choque causado com a publicação de *A via crucis do corpo*. Em julho de 1974, em artigo intitulado “Lixo, sim”, publicado na revista *Veja*, o livro foi classificado pela jornalista Bruna Becherucci como “um tanto infantil” e com “imagens de aberrante sexualidade e de misérias

fisiológicas” (BECHERUCCI, 1974, apud BOURGUIGNON, 2016, p. 14). No dia 17 de agosto de 1974, em artigo intitulado “A Via Crucis de Clarice”, publicado no *Jornal do Brasil*, Emanuel de Moraes também não poupou palavras depreciativas para qualificar a coletânea da autora:

E, estranhamente, ela demonstra ter consciência da má qualidade, quando se antecipa no julgamento desses seus escritos: “Uma pessoa leu meus contos (sic) e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo.” (p.10).

Sem dúvida, o lixo poderá ser tema de literatura, de ficção e de poesia, mas não se justificará, como obra literária, o lixo literário, este nada acrescenta. Não se compreendem as atitudes de desprezo pelo ser literário, da parte de quem faz literatura. [...]

Melhor seria não ter publicado o livro, a ver-se obrigada a defender com esse simulacro de desprezo por si mesma como escritora, diante do fracasso da realização. [...] toda essa defesa antecipada à crítica é apenas uma simulação para justificar a experimentação de um novo estilo, a que os editores denominam de “nova ficção”. (MORAES, 1974, p. 4)

O escritor afirma, ainda, que os contos dessa coletânea jamais deveriam ter sido escritos por considerá-los apenas como “Narrativas de fundo anedótico” (MORAES, 1974,

p. 4). Os temas presentes na obra também não passaram despercebidos aos olhos do crítico:

Talvez a Autora tenha pretendido realizar uma obra pornográfica [...]. Não o conseguiu, porém. Faltaram-lhe, como é natural, os meios de expressão e a filosofia de vida necessária a esse tipo de literatura. A tangenciação do obsceno, a obsessão das virgens desejosas da libertinagem, o cotidiano sexual dos caracteres burgueses são de uma pungente ingenuidade. Nem a anedota intitulada *Via Crucis* chega a ser um sacrilégio; o que não importaria, se fosse, houvesse o escrito alcançado o nível do conto. (MORAES, 1974, p. 4)

Ao reduzir o conto “*Via Crucis*” a uma “anedota”, o crítico desconsidera a metáfora criada pela autora, sugerida, de antemão, pelo título da coletânea. Se cruzar o título da obra com os temas que a perpassam, como a sexualidade, a sensualidade, os prazeres carnavais, o questionamento dos padrões normativos de gênero, entre outros, pode-se depreender a associação do corpo ao sagrado. *Via crucis* ou *via sacra* refere-se ao doloroso trajeto percorrido por Jesus carregando sua cruz até o calvário; local onde foi crucificado e morto. A *via sagrada* percorrida por Jesus está metaforicamente representada nos contos da coletânea, na medida em que figura a trajetória de vida de cada indivíduo, conforme ilustra o último parágrafo do conto “*Via Crucis*”:

“Não se sabe se essa criança teve que passar pela via crucis. *Todos passam*” (LISPECTOR, 2016e, p. 549, grifo nosso). Ou seja, de algum modo, todo indivíduo, durante a vida, carrega a sua *crux*, que equivale a dizer toda sorte de dificuldades e vulnerabilidades; problemáticas que são exploradas sob diversas perspectivas nos contos da coletânea, como por exemplo em “Por enquanto”, “A língua do ‘p’”, “Mas vai chover”. Já no que tange ao outro lado da dicotomia, que está associada ao corpo, Clarice leva o leitor a experienciar a via crucis não mais sob o ponto de vista do sagrado, mas do profano, isto é, pelo corpo, que é fonte e receptor de prazer. Entre o sagrado e o profano, o que fica é que “[...] os leitores são compelidos a entrar em contato com uma das pulsões mais primitivas do ser humano: o desejo sexual que, milenarmente, devido principalmente à moral judaico-cristã, foi recalcado por nós, por concebê-lo como sujo e pecaminoso” (COMISSÁRIO, 2018, p. 59).

O incômodo gerado pela publicação do livro, expresso nas palavras de Emanuel de Moraes, que afirma que “Não se tratasse de uma autora já consagrada pelas suas realizações anteriores, ele passaria despercebido no entulho das más edições” (MORAES, 1974, p. 4), também é reflexo de aspectos ligados ao sexo e ao prazer femininos; tabus que

vêm à tona na década de 1970. Nesse contexto, parece relevante situar o conto da autora dentro das inúmeras transformações políticas, econômicas e sociais, incluindo os movimentos feministas, que foram alavancados durante o período ditatorial brasileiro, iniciado em abril de 1964.

Entre os anos de 1960 e 1964, eclodiu, no Brasil, segundo Teles (1993), um movimento de massas que incorporou diferentes segmentos sociais. Considerando a instauração do golpe militar em 1964, que trouxe grandes mudanças no cenário político brasileiro, sabe-se que esse período foi marcado pelo fomento ao capitalismo, pela multiplicação das indústrias e, conseqüentemente, do número de operários. Nesse cenário, a mulher também foi rapidamente incorporada ao mercado de trabalho: “Dócil, submissa, sem reclamar dos salários menores que os de seus colegas homens, a mulher foi exercendo as tarefas mais monótonas e repetitivas” (TELES, 1993, p. 57). Apesar das diferenças salariais e dos desiguais papéis sociais desempenhados por cada sexo, a presença feminina no mercado de trabalho representou um grande avanço na trajetória de conquistas das mulheres:

Se em 1950, a proporção de trabalhadoras mulheres era de 13,5%, em 1970 quase dobra esse número (20,8%), e seis anos mais tarde (1976) a porcentagem de mulheres

economicamente ativas atinge 28,8%. [...]. Apesar de ainda representar cerca da metade dos homens inseridos no mercado de trabalho, o crescimento relativo das trabalhadoras foi muito superior ao do sexo oposto. (TELES, 1993, p. 57)

Entretanto, o acesso à vaga de emprego não possibilitou igualdades de trabalho para ambos os sexos, pois as empresas não ofereceram suporte para as mulheres se desvincilharem das tarefas domésticas. Uma mulher que optasse por desempenhar o papel de trabalhadora, teria que, obrigatoriamente, conciliar o trabalho com o lar e a maternidade, isto é, assumir dupla jornada de trabalho (TELES, 1993). Nesse sentido, observa-se que os valores da sociedade patriarcal, ainda na década de 1970, insistiam em designar atividades relacionadas à criação dos filhos e aos cuidados do lar, como obrigações exclusivas das mulheres; problemática que ainda se perpetua em pleno século XXI.

É, então, em pleno período ditatorial, marcado pela censura e repressão, segundo Teles (1993), que assuntos da vida cotidiana das mulheres passaram a se desmembrar em reivindicações, entre eles os relacionados à saúde feminina, como aspectos ligados ao parto, à maternidade e aos métodos contraceptivos, bem como debates sobre o prazer e a liberdade dos corpos femininos:

Debatendo a sexualidade, abordavam-se muitos outros pontos: desde as noções mais elementares sobre o corpo das mulheres até as que facilitam o entendimento das complexas relações de poder na sociedade. Quando as mulheres podem conhecer e decidir sobre seu próprio corpo, passam a exigir os meios seguros para o controle da sua fertilidade e começam a separar as questões referentes à sexualidade daquelas concernentes à procriação. Inicia-se um processo importante de libertação, que inclui outras pessoas com as quais ela se relaciona. O próprio prazer sexual da sua parceira ou do seu parceiro será muito mais pleno se as mulheres tiverem condições para vivenciá-lo intensamente. (TELES, 1993, p. 57)

Paralelamente à discussão sobre a sexualidade feminina, trava-se, também, uma luta das mulheres contra a política de controle na natalidade, que foi repudiada pela Igreja e por profissionais da área da saúde. Para parcela das mulheres, o prazer sexual deveria se distinguir da procriação, ou seja, o prazer feminino deveria ser um direito e não transformado em política de controle de natalidade (TELES, 1993). Anos mais tarde, já na década de 1990, momento de aumento de casos de doenças sexualmente transmissíveis entre as mulheres, Teles (1993) aponta que o Boletim da Rede Nacional Feminista de Saúde e de Direitos Reprodutivos alertou sobre a ausência de métodos

contraceptivos femininos que evitavam doenças; dado que devolveu o controle da sexualidade da mulher para o poder masculino. Nessa perspectiva, não causa espanto o fato de temas voltados ao erotismo e à sensualidade da mulher serem considerados “assuntos perigosos”, uma vez que a sexualidade feminina esteve voltada, por muitas décadas, à procriação e não ao prazer.

Nesse contexto é que a coletânea pode ser lida como uma manifestação para colocar em xeque, de um lado, a perspectiva de que o corpo da mulher é receptáculo apenas para a perpetuação da espécie e, de outro, desconstruir a imagem do sexo integrado ao pecado, pois o desejo sexual, em uma visão conservadora, não raro religiosa, torna-se condenado quando associado à mulher. Caso de *A via crucis do corpo*, em que a pureza é colocada em questão: “[...] as personagens femininas trazem à superfície o desejo interdito e suscitam desconforto nos leitores mais desprevenidos” (COMISSÁRIO, 2018, p. 59). Exemplo disso é a protagonista de “Praça Mauá” que, durante as noites, trabalha no cabaré Erótica. Por isso, segundo Comissário, é que

[...] Lispector parece mais uma vez se superar, do ponto de vista literário, elevando o corpo feminino ao corpo masculino que, ao contrário daquele, não foi reprimido da

mesma forma e intensidade pela admissão de seus desejos [...]. A representação nesses contos não só da condição feminina, mas também de outros sujeitos silenciados na sociedade, permite-nos pensar que essa escritora, atenta aos sinais, mais uma vez soube captar o real e refratá-lo em seu universo ficcional, pois, não nos esqueçamos que, em 1974, o controle dos corpos ganhou contornos até mais violentos com a Ditadura Militar. Em contrapartida, os movimentos de resistência, dentre eles o feminismo, também se fortaleceram na luta pela liberdade dos corpos. (COMISSÁRIO, 2018, p. 59)

Diante do exposto, pode-se afirmar que a publicação de *A via crucis do corpo* se deu em um período histórico marcado por grandes debates e transformações na sociedade, incluindo discussões trazidas à tona pelos movimentos feministas que, já na década de 1970, a despeito da resistência de camadas mais tradicionais da sociedade brasileira, clamaram pela sexualidade como direito ao prazer feminino e não apenas como meio de reprodução da espécie.

Depois desse preâmbulo, que desvela um período de luta e resistência das mulheres contra os valores patriarcais que insistiam (insistem) em regular os espaços de pertencimento, os papéis sociais a serem ou não desempenhados e, até mesmo, o corpo feminino, é chegado o momento da análise

de “Praça Mauá”. O conto narra a história de Luísa, também conhecida por seu *nome de guerra*, Carla. A personagem, casada com o carpinteiro Joaquim, é descrita como uma mulher preguiçosa, que dorme durante o dia todo e que não desempenha atividades domésticas. Também não tem filhos, apenas um gato do qual mal cuida. A protagonista trabalha como dançarina em um cabaré nomeado Erótica, localizado na Praça Mauá, no Rio de Janeiro, descrito pelo narrador como um local onde “Muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho” (LISPECTOR, 2016d p. 576). No cabaré, Carla trabalha com Celsinho, cujo *nome de guerra* é Moleirão; travesti que assume a posição de um indivíduo que é *mais mulher* do que Carla, já que tinha adotado uma menina de quatro anos e, por isso, trabalhava duro planejando um futuro promissor para filha, Claretinha: “Era-lhe uma verdadeira mãe. Dormia pouco para cuidar da menina. A esta não faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor” (LISPECTOR, 2016d, p. 575).

A partir dessa breve síntese do conto, pode-se verificar que tanto Celsinho quanto Luísa possuem dupla identidade: de dia, Luísa é esposa de Joaquim e, de noite, assume a identidade de Carla, dançarina/prostituta; já Celsinho, no período diurno, é mãe de Claretinha e, à noite, é Moleirão,

travesti do cabaré Erótica. É de suma importância, para a análise que se quer empreender, discutir os diferentes papéis sociais desempenhados por ambas as personagens, visto que está aí o nó da narrativa, o qual se revela nos parágrafos finais do conto. No desfecho da narrativa, Carla é chamada para dançar por um “[...] homem alto e de ombros largos” (LISPECTOR, 2016d, p. 576), por quem Celsinho nutria desejo: “Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo” (LISPECTOR, 2016d, p. 576). Terminada a dança, Carla junta-se novamente ao colega de trabalho e desabafa: “É tão bom dançar com um homem de verdade.” (LISPECTOR, 2016d, p. 576). Celsinho se corroendo de raiva, confronta-a, levando-a a refletir sobre os papéis sociais até então assumidos; para o companheiro de cabaré a protagonista *não é mulher de verdade*.

Conforme apresentado anteriormente, a protagonista é, simultaneamente, Luísa e Carla. Ainda que Luísa não tenha filhos e não se ocupe com atividades domésticas, já que tem uma empregada à sua disposição, seu espaço de pertencimento é o lar: “Não tinha filhos. Joaquim e ela não se ligavam. Ele trabalhava até dez horas da noite. Ela começava a trabalhar exatamente às dez. Dormia o dia inteiro” (LISPECTOR, 2016d, p. 573). Luísa, na posição de mulher

casada, esconde, parcialmente, do marido suas atividades noturnas como prostituta; dizia ser apenas uma dançarina: “Joaquim mal via Luísa. Recusava-se a chamá-la de Carla. A empregada de Joaquim e Luísa era uma negra espevitada que roubava quanto podia. Luísa mal comia, para manter a forma. [...] A empregada sabia de tudo mas mantinha bico calado” (LISPECTOR, 2016d, p. 575).

É, então, a partir das 10 horas da noite que Luísa assume a identidade de Carla, dançarina/prostituta no Erótica, cabaré na Praça Mauá, local em que ela: “[...] ‘trabalhava’ de dois modos: dançando meio nua e enganando o marido” (LISPECTOR, 2016d, p. 573). Levando em consideração o papel social desempenhado pela protagonista no período noturno, constata-se que Carla é uma personagem dissonante comparada a outros escritos clariceanos que, tradicionalmente, são protagonizados por mulheres recatadas, submissas, mães, donas de casa e subjugadas aos maridos; como por exemplo, Elvira, do conto “A fuga” (LISPECTOR, 2016a) e Ana, de “Amor” (LISPECTOR, 2016b). Representação feminina recorrente na literatura brasileira do século XX e início do século XXI, como pode ser observado em mapeamento realizado por Dalcastagnè, em relação aos romances publicados entre 1990 e 2004:

O espaço das mulheres representadas no romance brasileiro contemporâneo é, sobretudo, o espaço doméstico. Nas últimas décadas, registrou-se um avanço – ainda insuficiente, mas indiscutível – na condição feminina. As mulheres ampliaram sua presença no mercado de trabalho de uma maneira notável: em 1977, na faixa de idade entre os 16 e os 60 anos, participavam do mercado de trabalho 88% dos homens e 39% das mulheres; em 2001, as porcentagens eram de 87% e 58%, respectivamente. Também diversificou-se a gama de profissões a seu alcance, e elas já despontam, ainda que timidamente, em posições de chefia. Apesar das barreiras que permanecem de pé, as mulheres estão hoje muito mais visíveis na esfera pública do que, digamos, nos anos 1950. O romance brasileiro, porém, registra mal estas mudanças, continuando a privilegiar a associação entre a figura feminina, o lar e a família. (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 39)

Assim, ainda que a participação das mulheres no mercado de trabalho tenha se acentuado, segundo dados fornecidos pela estudiosa, o *locus* das personagens femininas na literatura ainda continua sendo a esfera doméstica; local em que cumprem atividades e papéis que estão diretamente relacionados ao lar e à família. Prova disso são os números apresentados na tabela 10, intitulada “Principais ocupações das personagens femininas” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 42) que, ao apontar dez diferentes ocupações, como artistas

(em geral, atrizes), donas-de-casa, estudantes, domésticas, professoras e prostitutas, a opção dona-de-casa aparece em primeiro lugar no *ranking*.

É pertinente problematizar a presença da prostituição na pesquisa realizada por Dalcastagnè (2005), pois apesar de constar como uma das ocupações das personagens femininas, ela está associada às mulheres negras. Isso significa que os papéis exercidos pelas personagens também estão atrelados ao status econômico e à cor de pele. Negras, em sua grande maioria, como indica o estudo, pertencem às classes sociais menos favorecidas e, por isso, trabalham, majoritariamente, como domésticas ou prostitutas; situação que não encontra correspondência com Luísa/Carla. Ao contrário das personagens figuradas nos romances contemporâneos que fazem da prostituição o seu ganha pão, ela é branca e de classe média, e não trabalha como meio de subsistência, mas por diversão e/ou por prazer:

De vez em quando dormia com um freguês. Pegava o dinheiro, guardava-o bem guardadinho no sutiã e no dia seguinte ia comprar roupas. Tinha roupas que não acabavam mais. Comprava *blue-jeans*. E colares. Uma multidão de colares. E pulseiras, anéis. (LISPECTOR, 2016d, p. 574, grifo do autor)

Atuar como prostituta é, portanto, para Carla uma escolha, já que o dinheiro é usado para bancar sua vaidade. Evidentemente que é o seu espírito emancipador que a leva a transgredir os padrões impostos pela sociedade, como também a romper com o protótipo das personagens femininas das obras de Lispector, frequentemente associadas à castidade e ao lar – representação da tradicional dona-de-casa, conforme observado no mapeamento de Dalcastagnè (2005). Rompendo com o recato, as suas exhibições no cabaré acionam imagens relacionadas à liberdade, ao sexo e à erotização feminina, as quais concorrem para a exposição do seu corpo e de sua beleza:

Por incrível que parecesse, Carla era uma Luísa tímida. *Desnudava-se*, sim, mas os primeiros momentos de dança e requebro eram de vergonha. Só “*esquentava*” minutos depois. *Então se desdobrava, requebrava-se, dava tudo de si mesma*. No samba é que era boa. Mas um blue bem romântico também a atiçava.

Era chamada a beber com os fregueses. [...] Era tedioso conversar com eles. *Eles a acariciavam, passavam as mãos pelos seus mínimos seios. E ela de biquíni cintilante*. Linda.

[...]

Às vezes, só para variar, dançava de *blue-jeans* e sem sutiã, *os seios se balançando entre os colares faiscantes. Usava uma*

franjinha e pintava junto dos lábios delicados um sinal de beleza feito com lápis preto. Era uma graça. Usava longos brincos pendentes, às vezes de pérolas, às vezes de falso ouro. (LISPECTOR, 2016d, p. 573-574, grifo nosso)

É importante observar que o conto é narrado sob a perspectiva do narrador heterodiegético, que detém a focalização externa. Isso pode ser observado no excerto acima, visto que o foco da cena incide sobre a descrição de Carla; diferentemente da maioria das narrativas clariceanas, que mergulham na mente das personagens e em suas divagações. Outro ponto que merece destaque, no que tange à narração, são os julgamentos do narrador a favor da protagonista como “Linda”, “era uma graça”; elogios que acenam para a legitimação do papel social desempenhado por Carla. Ou seja, apesar da prostituição ser uma profissão estigmatizada, o narrador adere à protagonista, enaltecendo-a.

Do campo semântico do trecho acima, ganha destaque verbos como “desnudava-se”, “se desdobrava”, “requebrava-se”, “passavam as mãos pelos seus mínimos seios”, “sem sutiã, os seios se balançando”, os quais evocam imagens relacionadas à sexualidade e à sensualidade femininas, aludindo aos movimentos que Carla fazia com o próprio corpo despido. Não por acaso o nome do cabaré é Erótica,

substantivo cujo significado “[...] se refere ao amor sexual; lúbrico, lascivo” (DICIO, 2013). Nesse contexto, erótica e seus respectivos sinônimos, como, por exemplo, devassa, libertina, lúbrica (DICIO, 2013), passam a ser adjetivos que podem ser estendidos para caracterizar Carla.

Outro aspecto que merece atenção no excerto anterior, diz respeito a imagens que se associam a identidades femininas marcantes no início do século XX. O corte de cabelo “franjinha” e o uso de acessórios, como “colares faiscantes” e “pérolas”, remetem às melindrosas que, na década de 20, caminhavam na contramão dos valores tradicionais impostos pela sociedade, difundindo o espírito emancipatório e transgressivo, bem como a liberdade corporal:

“O corpo é, ele próprio, um processo” (SANT’ANNA, 2000, p.09), e como processo, está em constante modificação. [...] A melindrosa é a prova disso. Observando-as como objeto de pesquisa, percebemos como o conhecimento do corpo torna-se interminável e como suas transformações podem percorrer por diversas bases culturais e por lugares sociais diferentes, que por fim, o transformam. Por meio dele, de suas coberturas e comportamentos, as melindrosas expressavam seus desejos de liberdadesobreumcorpoquea “[...] sociedade fragmentou e recompôs, regulando seus usos, normas e funções”. (PRIORE, 2000, p. 9, apud MELO; NASCIMENTO, 2014, p. 22)

Apesar de o conto ter sido publicado na década de 1970 e as melindrosas terem surgido nos anos 1920, o retrato pintado pelo narrador deixa entrever o espírito de liberdade e de escolha de Carla, figurado não apenas pelo papel social desempenhado durante as noites no cabaré, mas também pelo modo de se vestir e pelo uso que faz do seu corpo, prostituindo-se por lazer e prazer, fraturando, assim, os padrões e comportamentos esperados para as mulheres da época. A pinta próxima aos lábios é outro sinal da lubricidade da personagem, na medida em que remete à atriz hollywoodiana, Marilyn Monroe; considerada um dos maiores símbolos de sensualidade do século XX. Desse modo, ainda que o narrador ofereça apenas os contornos externos de Carla, modos de agir e de se vestir, é possível divisar os seus limites interiores, que apontam para a emancipação, a autonomia e a construção de uma identidade própria, colocando em xeque os moldes tradicionais do patriarcado, que submete as escolhas pessoais das mulheres às decisões do marido e da sociedade.

A dupla identidade de Luísa/Carla encontra em Celsinho/Moleirão o seu avesso. Durante o dia, Celsinho assume o papel social de mãe de Claretinha e de dona de casa. Ao anoitecer, transforma-se em Moleirão, travesti

que trabalha, assim como Carla, no Erótica. O conceito de travesti origina-se “[...] do vocábulo verbal ‘transvestir’ cuja acepção que adotamos consiste em ‘vestir roupas do sexo oposto (ou *cross-dress*, em inglês)’” (KULICK, 2008, p. 21, apud COMISSÁRIO, 2018, p. 96). Além disso, de forma geral, os (as) travestis, muito além de se transvestirem, isto é, usarem vestimentas femininas/masculinas, adotam, em alguns casos, pronomes de tratamento e/ou nomes femininos/masculinos, consomem hormônios e adotam hábitos e/ou comportamentos buscando proximidade com a aparência física do sexo oposto; aspectos que, de certo modo, concorrem para compor a caracterização de Moleirão:

Celsinho era filho de família nobre. Abandonara tudo para seguir a sua vocação. Não dançava. *Mas usava batom e cílios postiços*. Os marinheiros da Praça Mauá adoravam-no. E ele se fazia de rogado. Só cedia em última instância. E recebia em dólares. Investia o dinheiro trocado no câmbio negro no Banco Halles. Tinha muito medo de envelhecer e de ficar ao desamparo. E mesmo porque travesti velho era uma tristeza. Para ter força tomava diariamente dois envelopes de proteína em pó. *Tinha quadris largos e, de tanto tomar hormônio, adquirira um fac-símile de seios*. (LISPECTOR, 2016d, p. 574, grifo nosso)

Ainda que o personagem não adote nome feminino, pode ser considerado um travesti, dado o retrato delineado

pelo narrador, conforme citação acima. Moleirão buscava proximidade com o sexo feminino, o que leva o narrador a apresentá-lo como “[...] um homem que não era homem” (LISPECTOR, 2016d, p. 574). Cabe ressaltar que, ao apontar Celsinho/Moleirão como “homem que não era homem”, o narrador não se refere apenas à sua aparência, mas, sobretudo, aos papéis sociais de mãe e de dona de casa desempenhados durante o dia por Celsinho que, inclusive, torna-o *mais mulher* do que Carla:

Moleirão e Carla davam bom dinheiro ao dono do “Erótica”. O ambiente enfumaçado e com cheiro de álcool. E a pista de dança. Era duro ser tirado para dançar por marinheiro bêbedo. Mas que fazer. Cada um tem o seu *métier*.

Celsinho tinha adotado uma meninazinha de quatro anos. *Era-lhe uma verdadeira mãe. Dormia pouco para cuidar da menina.* A esta não faltava nada: tinha tudo do bom e do melhor. E uma babá portuguesa. Aos domingos Celsinho levava Claretinha ao Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista. E ambos comiam pipocas. E davam comida aos macacos. Claretinha tinha medo dos elefantes. Perguntava:

— Por que é que eles têm nariz tão grande?

Celsinho então contava uma história fantástica onde entravam fadas más e fadas boas. Ou então levava-a ao circo.

E chupavam balas barulhentas, os dois. Celsinho queria para Claretinha um futuro brilhante: casamento com homem de fortuna, filhos, joias.

Carla tinha um gato siamês que a olhava com olhos azuis e duros. Mas Carla mal tinha tempo de cuidar do bicho: ora estava dormindo, ora dançando, ora fazendo compras. O gato se chamava Leléu. E tomava leite com sua linguinha vermelha e fina. (LISPECTOR, 2016d, p. 575, grifo nosso)

Enquanto Celsinho, o “homem que não era homem”, ocupa o papel de mãe devotada de Claretinha, ‘uma verdadeira mãe’, Luísa é o seu avesso e, portanto, *mulher que não era mulher*. Contrapondo-se a Celsinho, Luísa é apresentada como uma mulher preguiçosa, consumista e egoísta, já que suas ações revelam ocupações voltadas apenas ao seu bem estar. Se por um lado Luísa “dormia o dia inteiro” para recompor o sono perdido no *Erótica*, Celsinho “Dormia pouco para cuidar da menina”. Nesse jogo de contrastes, o narrador também deixa vazar a inaptidão materna da protagonista, quando aponta que nem de seu próprio bicho de estimação ela cuidava: “Mas Carla mal tinha tempo de cuidar do bicho: ora estava dormindo, ora dançando, ora fazendo compras” (LISPECTOR, 2016d, p. 575). Já Celsinho é apresentado como um indivíduo “[...] mais mulher do que ela [Carla]” (LISPECTOR, 2016d, p. 577).

É, então, nesse jogo de oposições que surge na narrativa um questionamento central: afinal o que é ser *mulher de verdade*? Há, portanto, uma problemática que atravessa o conto e que está relacionada à concepção de mulher (como dado biológico) versus gênero feminino (construção social). Castello Branco (1991), ancorada nos estudos de Freud, sinaliza que:

[...] tanto o feminino como o masculino não são categorias sexuais, fisiológicas, mas como configurações psíquicas, que variam de indivíduo para indivíduo, independentemente de seu sexo biológico [...]. Isso quer dizer que, embora os conceitos de feminino e masculino não se confundam com o de mulher e homem (palavras, como vimos, marcadas pela anatomia), eles, em determinado momento, se tocam, porque é diante de seu corpo sem pênis que a menina reagirá desta ou daquela maneira [...]. (BRANCO, 1991, p. 19-20)

Sob essa perspectiva, os conceitos de mulher e homem estão fundamentados em diferenças biológicas, às quais cada indivíduo, em algum momento, poderá reagir, considerando que o sexo não define as atribuições sociais de ser homem e/ou de ser mulher. Isso porque comportamentos e/ou papéis assumidos, seja pelo homem seja pela mulher, é *constructo* social e, por isso, relacionados à concepção de gênero; cerne da discussão gerada pela narrativa:

O termo *gênero*, em suas versões mais difundidas, remete a um conceito elaborado por pensadoras feministas precisamente para demonstrar esse duplo procedimento de naturalização mediante o qual as diferenças que se atribuem a homens e mulheres são consideradas inatas, derivadas de distinções naturais, e as desigualdades entre uns e outras são percebidas como resultado dessas diferenças. [...] autoras feministas utilizaram o termo *gênero* para referir-se ao caráter cultural das distinções entre homens e mulheres, entre ideias sobre feminilidade e masculinidade. (PISCITELLI, 2009, p. 119, grifo do autor)

Em poucas palavras, enquanto o sexo do indivíduo “[...] está vinculado à biologia (hormônios, genes, sistema nervoso e morfologia) [...] *gênero* tem relação com a cultura (psicologia, sociologia, incluindo aqui todo o aprendizado vivido desde o nascimento)” (PISCITELLI, 2009, p. 123-124, grifo do autor). Deste modo, os papéis sociais desempenhados por cada indivíduo na sociedade estão ligados à concepção de gênero. A mulher, por exemplo, é, desde o seu nascimento, incentivada e criada para cumprir atividades domésticas: casar-se, ter filhos, uma família e um lar. Enquanto o homem é estimulado a ocupar cargos de prestígio que proporcionem estabilidade financeira, a ser bem sucedido, chefe dos negócios e da família, atribuições construídas culturalmente:

Como o enredo em uma peça de teatro, as normas e regras sociais determinam quais são os papéis possíveis e como devem ser desempenhados. As “atuações” dependem do enredo e da atuação dos outros atores que interpretam papéis na peça. E como são improvisações dos atores, as variações nas atuações individuais são limitadas [...]. A ideia de posições ocupadas no desempenho dos papéis sociais faz referência a categoria de pessoas que são reconhecidas coletivamente [...] homens e mulheres desempenham papéis culturalmente construídos: os papéis sexuais. (PISCITELLI, 2009, p. 127-128)

Diante do exposto e retomando a problemática que percorre o conto e que está relacionada ao conceito de mulher *versus* gênero feminino, pode-se afirmar que o fato de Luísa/Carla não ser considerada ‘mulher de verdade’ – afirmação emitida no desfecho da narrativa por Celsinho/Moleirão – está alicerçada não no aspecto biológico, mas ao gênero feminino, que inclui papéis e comportamentos esperados pela sociedade. Dito isso, o que fica é que o papel social de mãe devotada ao lar e à filha, desempenhado por Celsinho/Moleirão, é digno de aclamação, restando a Luísa/Carla a execração pública por não corresponder ao ideal de feminilidade culturalmente construído:

Foi assim que aconteceu o que aconteceu.

Carla estava fazendo confidências a Moleirão, quando foi chamada para dançar

por um homem alto e de ombros largos. Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo.

Quando a dança acabou e Carla voltou a sentar-se junto de Moleirão, este mal se continha de raiva. E Carla inocente. Não tinha culpa de ser atraente. E o homem grandalhão bem que lhe agradara. Disse para Celsinho:

— Com este eu ia para a cama sem cobrar nada.

Celsinho calado. Eram quase três horas da madrugada. O “Erótica” estava cheio de homens e de mulheres. Muita mãe de família ia lá para se divertir e ganhar um dinheirinho.

Então Carla disse: — *É tão bom dançar com um homem de verdade.*

Celsinho pulou:

— *Mas você não é mulher de verdade!*

— Eu? como é que não sou? *espantou-se a moça que nesta noite estava vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira. Fazia isso de propósito para excitar os homens que queriam mulher pura.*

— Você, vociferou Celsinho, *não é mulher coisa alguma! Nem ao menos sabe estalar um ovo! E eu sei! eu sei! eu sei!* (LISPECTOR, 2016d, p. 576, grifo nosso)

Ferindo a protagonista em sua feminilidade, o seu antípoda, Celsinho, pode ser entendido como a voz

representativa dos valores patriarcais ainda vigentes no século XX, que propaga a ideia de que para ser “mulher de verdade” não é preciso apenas nascer mulher, mas é necessário ser uma boa mãe, esposa e dona de casa, o que inclui ser exímia cozinheira. Ser, portanto “mulher de verdade”, associa-se aos papéis construídos socialmente e, tradicionalmente, entendidos como pertencente ao gênero feminino. Até a vestimenta utilizada por Carla, certo dia no cabaré – “[...] vestida de preto, um vestido longo e de mangas compridas, parecia uma freira” (LISPECTOR, 2016d, p. 576) –, aponta para um modo de se vestir para agradar os homens, que “queriam mulher pura”. Discussão que remete a outra construção social, a de que a mulher para encontrar um *bom homem* deve manter a imagem de mulher recatada e casta; representações sobre a mulher que o conto busca desconstruir. Mas, dado o enraizamento dessas regras de conduta, baseado na oposição binária homem *versus* mulher, gênero feminino *versus* gênero masculino, que Luísa chega a reconhecer que é *menos mulher* que Celsinho:

Carla virou Luísa. Branca, perplexa. Tinha sido atingida na sua feminilidade mais íntima. Perplexa, olhando para Celsinho que estava com cara de megera.

Carla não disse uma palavra. Ergueu-se, esmagou o cigarro no cinzeiro e, sem explicar a ninguém, largando a festa no seu auge, foi embora.

Ficou de pé, de preto, na Praça Mauá, às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio. Era verdade: não sabia fritar um ovo. *E Celsinho era mais mulher que ela.* (LISPECTOR, 2016d, p. 576-577, grifo nosso)

Carla ao ser colocada diante da *verdade* emitida por Celsinho, fica sem palavras, “perplexa” e “branca”. Confrontada consigo mesma, Luísa deixa de ser Carla, o que insinua para o acolhimento dos padrões de conduta esperados pelos valores patriarcais em relação à mulher, como fritar um ovo. O fato de Luísa aceitar sua inaptidão para o lar, reconhecendo que “Celsinho era mais mulher que ela”, também possibilita que o desfecho da narrativa seja analisado sob a perspectiva da violência simbólica, proposta por Bourdieu, exercida de forma invisível, ou seja, sem que a vítima nem mesmo perceba:

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

do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de apreender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar ou de agir) [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 9)

Dada a invisibilidade desse tipo de violência, Carla, na posição de dominada, acaba aceitando passivamente o que lhe é imposto pelos padrões, ditos legítimos, do que é *ser mulher*: como agir, se portar, enfim, viver. Desse modo, a protagonista se torna vítima da violência simbólica a partir do momento em que naturaliza as obrigações de ser boa mãe, cozinheira e dona de casa, como pertencentes ao gênero feminino. É, então, nesse processo de naturalização que:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos, principalmente visíveis [...]. A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou

melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural [...]. (BOURDIEU, 2012, p. 46-47)

É, então, vislumbrando a sua profissão sob o ponto de vista do dominante que Luísa passa a estigmatizá-la (ainda que Carla seja ela mesma), gerando um processo de autodepreciação que pode ser observado no momento em que a protagonista acata o que é dito por Celsinho e sente-se “[...] às três horas da madrugada. Como a mais vagabunda das prostitutas. Solitária. Sem remédio” (LISPECTOR, 2016d, p. 577). Por estar submersa nos padrões de comportamento ditados pela sociedade patriarcal – assim como os homens que também são produtos dessa dominação –, a protagonista não compreende a manifestação da violência sofrida, na medida em que aceita, passivamente, a verdade que lhe é imposta e, conseqüentemente, naturaliza os papéis sociais femininos que foram culturalmente construídos e designados à mulher.

Considerando o exposto, pode-se afirmar que a protagonista apesar de ter, inicialmente, sua representação associada à emancipação e à liberdade femininas, no

desfecho é conduzida pelas vozes do patriarcado a repensar o espaço que ocupa, suas ações e papéis sociais que desempenha na sociedade. No conto em análise, a voz responsável por emitir a afirmação de que Luísa não é “mulher de verdade” vem de um travesti, indivíduo que não é anatomicamente mulher. Isso tem relevância a partir do momento em que Celsinho fere Luísa e destila seu ódio contra a protagonista, simplesmente por ela ter nascido biologicamente mulher: “Celsinho cobiçava-o. E roeu-se de inveja. Era vingativo. Quando a dança acabou e Carla voltou a sentar-se junto de moleirão, este mal se continha de raiva. E Carla inocente. Não tinha culpa de ser atraente. [...] Celsinho que estava com cara de megera” (LISPECTOR, 2016d, p. 576). A inveja de Celsinho se justifica pelo fato de Luísa ter acesso *privilegiado* à feminilidade (COMISSÁRIO, 2018), que ele tanto luta para conquistar, consumindo até mesmo hormônio. Sendo assim, na visão do personagem, Luísa/Carla, mulher atraente e desejada pelos homens, deveria, ao menos, saber fritar um ovo para fazer jus ao sexo que lhe foi atribuído desde o seu nascimento.

É interessante observar que os valores machistas propagados por Celsinho são apresentados por Clarice sob o viés da crítica social, ou seja, a autora não estigmatiza nem a

escolha de Carla nem a sexualidade de Celsinho, muito pelo contrário, vale-se desse personagem, que é travesti, para corroborar que os papéis sociais designados a cada sexo são apenas *constructos* sociais, pois o próprio Celsinho, “[...] um homem que não era homem” (LISPECTOR, 2016d, p. 574), desempenha papéis tidos tradicionalmente como femininos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando as considerações de Xavier (1996) que, ancorada nos estudos da crítica literária norte-americana Elaine Showalter, apresenta as etapas que compõem o percurso da produção literária de autoria feminina, “Feminine”, “Feminist” e “Female”, pode-se dizer que “Praça Mauá” pertence à segunda fase, intitulada “Feminista ou Feminist”. Justifica-se que o conto não se insere na última etapa, denominada “Female”, por ainda ter sua problemática assentada no peso das relações de gênero. Também não parece viável inseri-lo na primeira fase, pois não reduplica valores e padrões vigentes na literatura, como, por exemplo, a imitação de moldes românticos em que a figura feminina é frágil e, por isso, precisa ser protegida por uma figura masculina. Assim, pertence à segunda etapa, justamente por figurar o início do processo de conscientização feminina.

Esse processo de tomada de consciência, datado do século XX, foi um período marcado pela força dos movimentos sociais femininos e pelos direitos conquistados pelas mulheres; conquistas evidenciadas por Duarte (2003) na terceira e quarta ondas do feminismo, intituladas, respectivamente, “Rumo à cidadania” e “Revolução sexual e literatura”. Nestas etapas, a mulher, gradativamente, torna-se protagonista na sociedade exercendo seus direitos, como o acesso ao voto e ao mercado de trabalho, participação na imprensa, ingresso na universidade e maior circulação/ocupação nos espaços públicos e privados. Também passa a tomar decisões que se referem à sua sexualidade, fazendo escolhas acerca da maternidade e optando (ou não) pela utilização de métodos contraceptivos; assuntos, até então, considerados tabus para a sociedade patriarcal.

Em meio a essas transformações sociais, as quais concedem espaço e voz para as mulheres, a literatura torna-se instrumento capaz de desnudar a realidade feminina em tom de crítica social, guiando leitores a questionamentos sobre os valores patriarcais e sobre os padrões dominantes de gênero; como pode ser observado no conto analisado. Sob essa perspectiva, os escritos de autoria feminina, além de proporcionarem o protagonismo da mulher também nas

letras nacionais, possibilitaram ressignificar o termo *feminino* que, antes atrelado a estereótipos relacionados à fragilidade, sensibilidade e até mesmo inferioridade, passou a ser uma expressão relacionada à representatividade e à legitimidade (SCHMIDT, 1995). Nesse sentido é que “Praça Mauá” pode ser lido como um libelo contra os estereótipos do gênero feminino. Quando a narrativa levanta o questionamento *o que é ser mulher de verdade?*, conclui-se que o objetivo, ou ao menos um deles, é colocar em xeque o *ideal* de mulher esperado pelos padrões da sociedade patriarcal, que associam a esfera doméstica, os cuidados ao parceiro e filhos, com zelo e devoção, como espaços, deveres e obrigações *exclusivamente* das mulheres.

REFERÊNCIA

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURGUIGNON, Cristiane Palma dos Santos. *A via crucis do desejo feminino: um estudo sobre a escrita de Clarice Lispector*. 2016. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2016.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- COMISSÁRIO, Ana Paula Pereira. *Uma leitura sobre o corpo feminino em A Via Crucis do corpo, de Clarice Lispector*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade Federal Do Rio Grande Do Norte, Natal. 2018.

- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, julho/dezembro de 2005.
- DICIO. Dicionário Online de Português. *Significado de erótica*. 2013. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/erotica/>. Acesso em: 24 out. 2020.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, setembro/dezembro de 2003.
- LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector. *Jornal de crítica*, Rio de Janeiro, fev. 1944.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. A fuga. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 88-92, 2016a.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 145-155, 2016b.
- LISPECTOR, Clarice. Explicação. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 527-528, 2016c.
- LISPECTOR, Clarice. Praça Mauá. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 573-577, 2016d.
- LISPECTOR, Clarice. Via Crucis. In: LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Benjamin Moser (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, p. 545-549, 2016e.
- MELO, Alexandre Vieira da Silva; NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. Melindrosas em revista: gênero e sociabilidades do início do século XX (Recife, 1919–1929). *História Revista*, Goiânia, v. 19, n. 3, p. 11-31, 2014.
- MORAES, Emanuel de. A Via Crucis de Clarice. *Jornal do Brasil*. Guia quinzenal de ideias e publicações. 17 agosto de 1974. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=6oUIAAAIBAJ&sjid=VRAEAA AAIABAJ&hl=pt-BR&pg=6752%2C2495048>. Acesso em: 22 jan. 2021.
- NOGUEIRA, Renzo Magno. A evolução da sociedade patriarcal e sua influência sobre a identidade feminina e a violência de gênero. *Revista Jus Navigandi*, Teresina, 2016. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/48718>. Acesso em: 16 set. 2020.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José. (Orgs.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, p. 116-149, 2009.

ROSENBAUM, Yudith. *Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, p. 182-189, 1995.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. *Leitura* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, n. 18, p. 87-95, 1996. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/6825/5409>. Acesso em: 10 fev. 2020.

XAVIER, Elódia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, p. 15-22, 1999.

Ana Paula Franco Nobile Brandileone

Doutora em Letras pela UNESP, campus Assis.

É professora Associada da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus Cornélio Procópio e atua como docente no curso de Letras e no PROFLETRAS. Membro do grupo de pesquisa Crítica e Recepção Literária (CRELIT), da UENP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2538585613381255>

E-mail: apnobile@uenp.edu.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5446-3957>

Lorena Salviano Alves

Graduanda do curso de Letras Português/Inglês da UENP, campus Cornélio Procópio.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1488661541126959>

E-mail: lorenasalviano@outlook.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2375-1504>

CASA, CORPO, PALAVRA: SUBVERSÃO ESPACIAL SOB PERSPECTIVA FILOSÓFICA, EM *A OBSCENA SENHORA D*, DE HILDA HILST

Ana Yanca da Costa Maciel

Resumo: Para demonstrar a subversão no espaço da casa, corpo e palavra, a partir das imagens poéticas tecidas pela personagem Hillé, em *A obscena senhora D* ([1982] 2001), de Hilda Hilst (1930-2004), optou-se pela terminologia da Topoanálise de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* ([1957] 1988), cuja perspectiva privilegia a vivência do espaço para além da objetificação. Para complementar o estudo da casa, usou-se os estudos de Elódia Xavier (2012), por se tratar de uma narrativa de autoria feminina, demonstrando que a protagonista da trama reconfigura o espaço doméstico, pois não se detém às tarefas comumente atribuídas à mulher. Desta maneira, usa-se como apoio a filosofia feminista, tendo como referência Ivone Gebara (2017), para refletir sobre o modo como o corpo feminino foi privado da vida intelectual, por estar enclausurado no espaço doméstico. Nesse sentido, propõe-se que a trama não é esvaziada devido à ausência do cenário descritivo e geográfico em que habita a protagonista, mas todo corpo fala de algum lugar e está em algum lugar. Para isto, usa-se as contribuições de Michel Foucault (1986), em *De outros espaços*. Sendo assim, defende-se a perspectiva filosófica que compreende o reconhecimento da importância dos afetos ao lado da razão, leitura possível através das personagens no espaço.

Palavras-chave: Espaço. Topoanálise. Hillé. Hilda Hilst. Filosofia feminista.

Abstract: To demonstrate the subversion in the space of the house, body and word, based on the poetic images woven by the character Hillé, in *A obscene Senhora D* ([1982] 2001) by Hilda Hilst, the terminology of Topoanalysis by Gaston Bachelard, in *The poetics of space* ([1957] 1988), whose perspective privileges the experience of space beyond objectification, was chosen as theoretical basis. To complement the study of the house, the studies of Elódia Xavier (2012) were used, as it is a narrative of female authorship, demonstrating that the protagonist of the plot reconfigures the domestic space, as she does not stop at the tasks commonly attributed to women. In this way, feminist philosophy

is used as a support, having as reference Ivone Gebara (2017), to reflect on the way in which the female body was deprived of intellectual life, for being enclosed in the domestic space. In this sense, it is proposed that the plot is not emptied due to the absence of the descriptive and geographical scenario in which the protagonist lives, but every body speaks from somewhere and is somewhere. For this, the contributions of Michel Foucault (1986), in *Of other spaces* are used. Therefore, the philosophical perspective which includes the recognition of the importance of affections alongside reason, a possible reading through the characters in space, is defended.

Keywords: Space. Topoanalysis. Hillé; Hilda Hilst. Feminist philosophy.

CONSIDERAÇÕES INICIAS

*A mulher dentro de cada um Não quer mais silêncio, psiu.
A mulher de dentro de mim cansou de pretexto. A mulher de
dentro de casa fugiu do seu texto.*

Elza Soares

Este trabalho tem como foco de aprofundamento demonstrar a subversão no espaço doméstico, a partir das imagens poéticas tecidas pela personagem Hillé, em *A obscena senhora D* ([1982] 2001), de autoria da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004).

Para pensar o espaço da casa, optou-se pela terminologia da Topoanálise designada por Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, caracterizada, de modo geral, como “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” ([1957] 1988, p. 114). Ao formular a concepção topoanalítica, o filósofo parte da problemática provocada no contexto da “imaginação poética”.

A partir da observação de que a atualidade da imagem poética não pode ser reduzir às “causalidades psicológicas” (BACHELARD, 1988, p. 95), essa perspectiva filosófica da poesia destitui qualquer base que queira justificar o ato poético como um impulso impensado, ou um simples eco do passado da vida do(a) escritor(a).

Assinala-se que os aspectos biográficos e/ou sociais são significativos para compreender o legado literário de um artista, sobretudo quando se trata da ficção de autoria feminina, pois as lutas e lutos das mulheres que estiveram por muito tempo silenciadas têm sido o fio condutor de suas tramas, uma forma de romper a invisibilidade a que foram destinadas. Na reflexão de Claudio Carvalho:

É preciso simbolizar o real para não nos perdermos definitivamente nele, mas, ao simbolizá-lo, perdemos, por assim dizer, uma espécie de contato íntimo com esse mesmo real. Assim, muitas vezes, as pulsões reprimidas retomam sob a forma de linguagem. Permitir o retorno do reprimido, através do simbólico, é ainda uma das funções mais importantes do fazer artístico. (1999, p. 118)

Nesse sentido, tais aspectos devem ser relacionados à obra com prudência, pois, da mesma forma que não se faz literatura somente com concepções teóricas, também não

se pode afirmar que ela é feita inteiramente com a simples transcrição das experiências da vida não ficcional. Há o trabalho de selecionar a palavra, pensar a estética para torná-la uma potência a fim de impactar quem vai ler/ouvir o texto e estabelecer uma conexão íntima de encantamento e criticidade.

Deste modo, a “prudência científica” (BACHELARD, 1988, p. 96) é citada no sentido de que a causalidade do eco é significativa, mas são as transformações proporcionadas pela ressonância dessa vivência, embutidas no modo de contar, que dão dinamismo e atualidade à imagem poética.

Pensar o espaço da poética da casa é um percurso que leva ao entendimento da alma humana e lhe é atribuído o “valor ontológico” (BACHELARD, 1988), porque, ao mesmo instante em que a casa abriga o corpo, o corpo é uma casa que cria para si uma liturgia do habitar, ritos ou experiências subjetivas que, na medida em que vão incorporando possibilidades, vão constituindo um cosmos. Assim, a trama está concentrada na relação entre a personagem e o interior da morada, de modo que a casa é visualizada enquanto espaço vivido.

Conjectura-se que a trama no vão da escada modifica o modo feminino de estar em um espaço com papéis definidos

e construídos socialmente, a partir de uma imposição patriarcal sobre o corpo feminino. Essa imposição determina identidades fixas pelo gênero que gera; nas palavras de Heleieth Saffioti: “Formas de violência e silenciamento da vida das mulheres ao longo dos séculos da história. [...] Qualquer transgressão desses papéis “recebidos” era considerada como uma infração à sociedade, à natureza e a Deus” (2015, p. 11).

A divisão das funções domésticas ainda é um aporte para fortalecer o sexismo, uma vez que as mulheres são incumbidas, especificamente, de criar filhos, manter a higiene e organização do lar. Conforme Saffioti, a “dominação-exploração” (2015, p. 59) vai se naturalizando, porque se criou a ideia de que a mulher é o coração da casa, por ser sentimentalista, enquanto o homem é a razão. E, para afirmar sua masculinidade, não pode colaborar com as funções domésticas, estabelecendo relações de poder baseada na diferença sexual e controle conjugal.

Neste sentido, o próprio *gênero* acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu “destino” assim o determina. (SAFFIOTI, 2015, p. 90)

Assim, a mulher é comumente inferiorizada e subordinada ao esforço dos trabalhos no espaço familiar, para que, na sua velhice, possa repassar não apenas os ensinamentos dessas atividades, como também, repassar o seu silenciamento às suas sucessoras. A história das sociedades do passado demonstra que a mulher não era convidada à construção intelectual sobre o mundo, tudo o que se sabia sobre o feminino foi retratado pela perspectiva masculina.

Nesse sentido, a divisão entre feminino e masculino consiste em identidades conceituadas levando em consideração a questão do provedor econômico *versus* reprodutora da vida. Assim, o percurso da humanidade marginalizou a intelectualidade feminina em detrimento do cuidado do lar. Por outro lado, não se pode esquecer de que o sistema capitalista também se apropriou da luta das mulheres, para dela extrair a força de trabalho em condições de subalternidade.

Sabe-se que, após a Revolução Industrial (1760 – 1840), a situação da mulher no espaço doméstico passa a ser vista como uma posição menos elevada, criando-se então a ideia de que o empoderamento feminino estaria em empregar sua força de trabalho nos espaços públicos, como, por exemplo, o setor industrial. Ocorre é que a mulher passa a exercer dupla jornada:

trabalha em casa e fora dela. Quem não tem com quem deixar os filhos, e não pode trabalhar fora, é considerada limitada intelectualmente, pois não consegue pensar em assuntos filosóficos, políticos ou econômicos para além de sua realidade.

Essa perspectiva teve respaldo científico com a investigação capciosa realizada pelo antropólogo José Carlos Rodrigues, em o *Tabu do corpo* (2006), ao tomar como exemplo de “gramática gerativa do discurso comportamental” a visão sobre política das donas-de-casa de classe média urbana do Rio de Janeiro.

Perguntamos sobre os pontos fundamentais de atuações a que a ação política deveria visar. Responderam, de um modo geral, de ação deveria proporcionar “ruas e cidades limpas”, “alimentação para todos”, “assistência social ao menor”, “melhores condições de saúde”, “instrução melhor e mais acessível”. Estas expressões correspondem aos seus discursos conscientes. Observamos, contudo, que estas expressões tinham muito a ver com suas posições de donas-de-casa e que poderiam ser aproximadas de expressões do tipo ‘quartos e salas limpos e arrumados’, ‘mantimentos suficientes e alimentos bem preparados’, ‘educação e saúde das crianças’, e assim por diante. O fato é que existe um modelo ‘doméstico’, subjacente ao discurso manifesto, que exprime a consciência que as donas-de-casa têm da vida política. Este modelo subjacente dita a forma pela qual o modelo explícito e consciente será expresso.

Em outros termos, a vida doméstica fornece o modelo por meio do qual a vida política será concebida e conhecida. Este modelo, através do qual a consciência se forma, é basicamente, inconsciente. (2006, p. 43 - 44)

A apuração dos dados da pesquisa realizada foi com uma pequena população de uma parte da localidade geográfica, cujos resultados generalizam e são usados para embasar o posicionamento que subestima a intelectualidade das donas-de-casa. Usando as próprias palavras do autor: “que grau de clareza delinea a consciência?” (RODRIGUES, 2006, p. 43).

Nesse sentido, Rodrigues não capta a dimensão demandada pela questão. Mas usou-se de um dado científico para afirmar que a criticidade e capacidade intelectual das mulheres que cuidam da casa é limitada ao espaço doméstico. Vale lembrar a memória de escritoras que antes de colaborarem intelectualmente com jornais, eram donas-de-casa que liam e escreviam sobre os distintos assuntos políticos e filosóficos, a exemplo de Cora Coralina, Maria Carolina de Jesus e mesmo Hilda Hilst, que se formou em Direito, mas não atuou na profissão, dedicou-se inteiramente à criação literária e teve como principal fonte de produção artística o espaço da Casa do Sol.

É nesse sentido que se usa como apoio a filosofia feminista, tendo como referência Ivone Gebara (2017),

porque é pertinente repensar essas construções sociais e, inclusive, baseadas cientificamente, que impediram as mulheres de participarem da vida intelectual, enclausuradas na dominação e violência do espaço doméstico.

Foram os homens quem teoricamente definiram a nossa natureza, as nossas funções, nossos corpos, os nossos atributos e os nossos limites. A filosofia masculina construiu seus cânones sobre o mundo e os comportamentos sociais humanos sem a participação direta das mulheres. (GEBARA, 2017, p. 13)

A filosofia feminista contribui no sentido de repensar o silenciamento, as tentativas de ocultamento e espaços ocupados por corpos subalternizados e dominados pelas estruturas socioculturais e poderes políticos. A condição biológica feminina não pode ser critério para que ela não participe da construção de ideias, independentemente de ela ser dona-de-casa. Essa também é uma crítica apontada pela professora Elódia Xavier (2012) em relação às análises bachelardianas sobre a representação da casa na literatura.

Não se pode desconsiderar que o estudo do filósofo trouxe significativas contribuições, mas teve como objeto de análise apenas as casas representadas nas poéticas de autores ingleses, e que esse estudo traz espacializações que remetem aos espaços felizes, isto é, a Topofilia.

Enquanto a representação da casa na construção narrativa de mulheres tem demonstrado o espaço doméstico como um elemento estrutural de tensão e subversão. Para complementar a perspectiva bachelardiana, os estudos sobre obras produzidas por mulheres dos anos de 1897 a 2011 analisadas por Xavier (2012) são pertinentes, pois demonstram que o espaço da casa na dicção de autoria feminina é representado para além de um adorno que compõe a estrutura narrativa.

Nem sempre a casa será um espaço feliz, mas um espaço onírico de problematizações; no caso da personagem Hillé, a problematização entre razão e afeto, sagrado e profano, corpo e casa, as tentativas de designar o que compete ao feminino e masculino. Dicotomias que não são encaradas como forças contrárias a divergirem entre si, mas fundem-se em comunhão no mundo físico experimentado por Hillé.

Embora o dualismo, conforme Gebara (2017), seja componente do imaginário ocidental, a personagem Hillé traz esses elementos considerados opostos e os unem no mesmo corpo, pondo-os em diálogo. O espaço duplicado das personagens possibilita essa interpretação, pois o vão da escada, na narrativa, é onde ficam os personagens vivos e acima da escada aparecem os personagens mortos.

Observa-se que Ehud aparece na parte superior da escada, e a escada é a expansão de um elemento simbólico para além das superfícies pelas quais o geômetra desejasse defini-la (BACHELARD, 1988), pois demarca a diferença dos mundos espirituais. Quem sobe a escada aproxima-se da elevação espiritual; quem desce a escada se aproxima das angústias, da ansiedade, do medo e mazelas humanas. O que se propõe é a visão de que a personagem Hillé busca o diálogo, sem colocar esses dois mundos como antagonistas.

Assim, a Topoanálise para além do vão da escada, é um espaço de lembranças, do corpo feminino narrativizado pelas experiências que retomam e constroem a trama. Nesse sentido, propõe-se como objetivo específico o não esvaziamento do espaço, para isto, encontra-se embasamento nas reflexões de Michel Foucault (1967). Porque, para ele, todo corpo fala de algum lugar, está em algum lugar, além de estabelecer conexões, construções memoriais; é onde se constrói o simbólico que alimenta identidades.

A obra monumental de Bachelard e as descrições dos fenomenologistas demonstraram-nos que não habitamos um espaço homogêneo e vazio mas, bem pelo contrário, um espaço que está totalmente imerso em quantidades e é ao mesmo tempo fantasmático. (FOUCAULT, 1967, p. 2)

Para tanto, esta análise faz referência aos seguintes elementos espacializadores: o vivido, o corpo excêntrico envelhecido e a mancha textual da obra. A personagem feminina não se detém às tarefas comumente atribuídas ao feminino. Por outro lado, Hillé vive no excesso das perguntas filosóficas em torno do corpo, da vida pós-morte e da face de Deus. Na tentativa de ter essas respostas, ela recorre à ascese para chegar ao samadhi. No entanto, seu marido falecido Ehud é o antagonista porque interrompe e desvia Hillé da ascese. Nesse desvio, a senhora D passa a buscar Deus no corpo de Ehud, tornando a experiência sexual um encontro carnal sacro.

Toda essa trama é contada em um espaço de desvio da personagem principal que se coloca no vão da escada; desvio do tempo ao fundir passado e presente; desvio da marcação da fala das personagens vivas e mortas; desvio da linguagem ao trazer temas filosóficos em linguagem coloquial e desvio na plasticidade textual, uma vez que se apura o aspecto da fragmentação estrutural na ficção ao mesclar distintos gêneros literários no mesmo texto. Proporciona-se a percepção de que a tensão da personagem, de fluxo de consciência e pensamentos truncados plasman na plasticidade do texto.

SUBVERSÃO NO ESPAÇO DA LINGUAGEM

A obscena senhora D ([1982] 2001) é considerada a obra que reúne, de maneira concentrada, todas as temáticas recorrentes nos outros livros de Hilda Hilst. Nesse sentido, as distintas faces de Eros são demonstradas, sendo marcante a figura de erudição e zombaria, filosofia e erotismo dados na mesma importância.

Tem-se, como exemplo, “a morte de Ivan Ilitch” (HILST, 2001, p. 18), citado em meio ao ato libidinoso entre Ehud e Hillé; a passagem bíblica “ó vinde a mim as criancinhas” (HILST, 2001, p. 20) colocada em tom de troça; fala-se também em “metafísica da risada” (HILST, 2001, p. 74) aludindo à filosofia bergsoniana; menciona-se a sonata de Mussorgsky (HILST, 2001, p. 62) presente em meio ao descontentamento de uma senhora que mora em uma vila, uma casa colada a outras casas, cujo luxo é demonstrado nas perguntas da personagem na relação entre corpo e espaço.

Além disso, o diferencial da obra está na disposição gráfica do texto, visto que a plasticidade textual é assimétrica, marcando a hibridez de gêneros literários. Em outros livros da autora, principalmente na estrutura dos poemas, houve o predomínio e preocupação com a forma, sendo que a prosa apresenta degeneração estrutural e, também, moral, no que diz respeito às temáticas desenvolvidas.

Vê-se que, em certos momentos, a prosa se distende em blocos de parágrafos que podem ocupar uma página inteira, expressando um fluxo veloz ao texto. Assim, o modo de expressão estrutural que a escritora construiu no espaço da linguagem desperta atenção. Há um fluxo de palavras que resultam em um grande bloco de parágrafos e, ao mesmo tempo, um ímpeto do instante poético que condensa e potencializa os acontecimentos, de modo que o fluxo é fragmentado e sua estrutura é suprimida na forma de poema.

Dessa maneira, versos são inseridos em meio à prosa, os personagens tomam a posição do narrador. Para Alcir Pécora, os personagens “disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva da narração” (2010, p. 12). Deste modo, eles não operam monólogos, mas dispõem de diálogos sobrepostos que contribuem com o aspecto discursivo da teatralidade.

Vale lembrar que a forma caracterizada pela fragmentação assumida por Hilst não era uma característica estrutural dos seus primeiros livros. Os escritos iniciais são pautados pela lírica, pela figuração de Deus e do amor de forma sublimada. Marcados pela busca de um estado de totalidade idealizada a respeito do divino, do amor, da morte e da sexualidade feminina. Nesse sentido, a potencialização de tais temáticas ocorre conforme a

escritora vai experimentando outros gêneros e modalidades de escrita; o que se via de sublime é subvertido.

O plano escatológico e risível, confronta e descentraliza a ideia de Deus, passando-o ao plano da personificação e humanização. Veja-se o excerto:

Ai Senhor, tu tens igual a nós o fétido buraco? Escondido atrás, mas quantas vezes pensado, escondido atrás, todo espremido, humilde mas demolidor de vaidades, impossível ao homem se pensar espirro do divino tendo esse luxo, atrás, discurseiras, senado, o colete lustroso dos políticos, o cravo na lapela, o cetim nas mulheres, o olhar envesgado, trejeitos, cabeleiras, mas o buraco ali, pensaste nisso? Ó buraco, estás aí também no teu senhor? Há muito que se louva o todo espremido. Estás destronado quem sabe, Senhor, em favor desse buraco? (HILST, 2001, p. 45)

Os valores morais acerca dessa figura são tão rígidos, social e culturalmente, que não se permite piadas, pois adentra-se à blasfêmia e insulto. Ao romper com a internalização dos valores morais construídos culturalmente, Hillé aproxima o alto ao baixo: Deus e o buraco fétido, em tom zombeteiro. Se, antes, Hilda Hilst tratava de Deus a partir da noção sublimação, na prosa é demonstrado que essa figura centralizadora e eterna é problematizada nas seguintes ocorrências linguísticas:

[...] Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome [...] Menino Louco [...] Porco-Menino Construtor do Mundo (p. 20) [...] Menino-Porco (p. 25) [...] Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça [...] Todopoderoso (p. 37) [...] Como será a cara DELE? [...] é PAI relapso? (p. 38) [...] Senhor, Menino Precioso. (HILST, 2001, p. 46)

Em relação ao amor e à sexualidade feminina, verifica-se que a subversão se dá quando há a inserção do erotismo como um caminho para o samadhi. Porque é por meio da experiência carnal de si e do eu-outro que a personagem Hillé busca compreender o existir no plano terrestre e para além de sua finitude corporal.

O efeito de subverter a técnica tradicional do gênero prosa é considerado, segundo a crítica literária Eliane Robert Moraes, um “projeto ousado”, um “exercício de liberdade” (2017, p. 20) explorador da linguagem no modo literário, guiando intelectualmente os últimos escritos de Hilda Hilst. Em outro momento, Moraes declara que é na prosa hilstiana que “a exploração do desconhecido ganha inusitada violência poética” (1999, p. 118), pois a presença da fragmentação adentra conteúdo e forma.

Isto posto, alguns pontos instigantes da obra aqui analisada merecem atenção.

A dimensão estética pela assimetria do texto gera a fusão de gêneros e, com isto, o ritmo. Para Pécora, é possível falar em uma prosa “rítmica” ou “poética” (2010, p. 11). O ritmo verbal faz referência ao fluxo e é caracterizado, conforme Massaud Moisés, “pelo tempo, pelo movimento e pela continuidade, que produzem o chamado prazer estético” (1974, p. 447).

Nesse sentido, fazer o uso do ritmo não significa obrigatoriedade o uso da métrica, pois não dependem necessariamente um do outro. Moisés (1974) complementa ainda que, se ambos fossem indissociáveis e funcionassem como determinação, os versos livres não apresentariam modulação.

Novas luzes são lançadas sobre o fazer prosístico. O que é possível verificar na trama de Hillé não é uma cena que se desenvolve enquanto um conjunto de relato dos acontecimentos com fatos e ações, mas um conjunto de estados potencializados pelas imagens poéticas que são expressas dentro de um pensamento estético constituído na linguagem fragmentária. O que de fato acontece? “Sessenta anos. Ela Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros” (HILDA, 2001, p. 43). Veja-se a seguinte passagem:

Desamparo, Abandono, desde sempre a
alma em vaziez, buscava nomes, tasteava

cantos, vincos, acariciava dobras, quem sabe se nos frisos, nos fios, nas torçuras, no fundo das calças, nos nós, nos visíveis cotidianos, no ínfimo absurdo, nos mínimos, um dia a luz, o entender de nós todos o destino, um dia vou compreender, Ehad compreender o quê? isso de vida e morte, esses porquês. (HILST, 2001, p. 17-18)

A personagem em seu reduto, onde se experimenta o tempo em simultaneidade. Um espaço que gera a fomentação de questões tortuosas, difíceis de se destrinchar. Por isso, a obsessão pela lucidez e o desejo de redefinir o conceito de morte. A fragmentação prevalece tanto no modo de contar quanto no recurso estético: o espaço da palavra.

Em Brandão, afirma-se que “A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal” (2013, p. 64). O fluxo e a fragmentação dos parágrafos conflui com a dificuldade de se fixar uma verdade para as indagações da personagem; a incompreensão de Hillé sobre o próprio corpo e as suas manifestações emocionais do seu mundo interior: “isso de alguém ser muito ao mesmo tempo nada, de olhar o mundo como quem descobre o novo, o nojo, o coagulado, e olhando assim ainda ter o olho adifano, impermissível,

opaco” (HILST, 2001, p. 27); conflui, também, com os diálogos sobrepostos dos demais personagens que não são desenvolvidos em profundidade, são apenas nomes com características esparsas. Veja-se:

he he Luzia, teu traseiro também assusta
muita gente
teu cu também, tua faccia
tua boca repelente sem dente também
credo a vizinhança endoidou
olha a freira passando
olha o doutor com a madama dele
olha o cuzaço da madama do doutor. (HILST,
2001, p. 28 - 29)

Em convivência aos apontamentos de Reuter (2002), os nomes das personagens estão inseridos dentro de uma das “categorias designantes”, sendo que o “designante nominal” significa que o personagem tem um nome próprio; já os “designantes perifrásticos” são personagens que têm nomes que não possuem identidade definida; há alguns exemplos de personagens secundárias, como: Luzia, Mãe, Menino-Porco, Antônio, Tunico, “Dia Dez”, “Idiotinha”, Pai, Menino.

A concepção de uma totalidade e individualidade sobre o eu é interrompida, o que potencializa a linguagem, a riqueza imagética e, principalmente, o efeito de perturbação com tantas falas sem marcação. Para além de uma manifestação artística resultante de uma expressão sensorial e individual,

vale lembrar que as modificações socioculturais impactam a estilística.

A exemplo disso, temos o modelo de vida das metrópoles modernas caracterizado por atividades segmentadas e que não é possível compreendê-las em uma totalidade do sistema capitalista. Vale lembrar as palavras de Ernerst Fischer, “a fragmentação do homem e de seu mundo encontra reiterada expressão nas obras de nosso tempo” (1987, p. 107). Assim, os sujeitos modernos e pós-modernos não conseguem apurar a totalidade de onde estão inseridos, pois são alardeados pela fragmentação de distintos pontos de vistas e construções de verdades sobre o mesmo fato.

Os primeiros a enfrentarem essa fragmentação, segundo Fischer, foram os românticos com a questão da desrealização da arte e a decadência do mundo burguês:

Os primeiros poetas da metrópole moderna, Edgar Allan Poe e Baudelaire, adaptaram suas respectivas imaginações criadoras à fragmentária realidade circundante, decompondo na mente o mundo em pedaços para deliberadamente procurar reconstituí-lo em novo mundo. [...] Escapando a realidade comum, a nova poesia construiu um novo mundo para ela própria. (FISCHER, 1987, p. 108 - 109)

Relembrando as palavras de Moraes, os modernos trouxeram para a arte a “crise profunda do humanismo ocidental” (2017, p. 53), tendo como fragmentada a figura humana, resultado do caos e tragédias da sociedade.

O uso moderado de elementos formais dá lugar à interação de distintos gêneros textuais, a presença da digressão e o esfacelamento da história e dos personagens. Na citação, Fischer faz referências a alguns poetas modernos, mas não se pode esquecer da subversão da linguagem e das formas tradicionais em *Os Cânticos de Maldoror*, de Isidore Ducasse (1970).

Vê-se, portanto, a agressão à língua e à sintaxe na forma de expressar a literariedade. Assim como em Hilda, os parágrafos dos *Cânticos de Maldoror* vão à exaustão da distensão, em um fluxo que passa por cima da forma tradicional. Eis o processo de desmistificação, explicado no seguinte excerto:

Essa destruição das formas tradicionais da linguagem dentro da narrativa [...] equivale ao aspecto molecular de sua atividade contestadora. Essa destruição da 50 linguagem corresponde a uma desmistificação, operada em vários níveis. Desmistificação da retórica, da arte de escrever bem, através da alternância de frases e parágrafos perfeitos, dignos de qualquer “clássico” da literatura, com toda uma gama de agressões à língua francesa

e à própria sintaxe; desmistificação do folhetim, da literatura de consumo [...]; [...] desmistificação de todos os bons sentimentos burgueses, e das formas de linguagem utilizadas para expressá-los. (LAUTRÉAMONT, 1970, p. XI - XII)

Nesse sentido, o fazer literário não é apenas um meio para expressar emoções interiores, pois a criação está inserida em um contexto sociocultural e político. O que conflui com a individualidade artística e a forma de expressá-la.

O aspecto da fragmentação ainda não é considerado, em si, um gênero literário, mas uma modalidade de escrita fragmentária cada vez mais recorrente na prosa pós-moderna. É o que esclarece a pesquisadora Maria Luzia Oliveira Andrade:

A fragmentação é uma especificidade dos textos literários, a qual toma forma na sintaxe textual, mediante a não-linearidade discursiva. Também nos remete ao elemento fragmentário, que pode manifestar-se de formas distintas: no esfacelamento de perspectivas, na memória/digressão, no recurso da intertextualidade – prosa/poesia/drama ou literatura/cinema/teatro – na linguagem sintomática, ou ainda, na coexistência de alguns desses aspectos presentes no mesmo texto. (2007, p. 122)

Na trama de Hillé, tempo e espaço são violados. A efemeridade da personagem é fixada na palavra: “sabe

às vezes queremos tanto cristalizar na palavra o instante, traduzir com lúcidos parâmetros centelha e nojo, não queremos?” (HILST, 2001, p. 50). O tempo encadeado é rompido, a reunião de instantes vividos forma um mosaico poético em meio à vida comum da vila.

As personagens disputam um lugar de fala, não possuem identidade definida e a sua função no texto contribui com a desordem da sobreposição de vozes, da marcação temporal dos acontecimentos, reiterando o fluxo na trama. Por fim, ressalta-se a temática explorada na composição de uma poética que vai do erudito aos jargões chulos, proporcionando o aspecto cômico e risível.

Diante disso, questiona-se: seria inteiramente livre o estilo que Hilda Hilst criou em sua escrita? Para Alcir Pécora (2010, p. 10), trata-se de uma “anarquia dos gêneros que produz, como se fizesse deles exercícios de estilo” (p. 11), uma “mistura babélica de línguas” (p. 15). Hilst foi leitora dos cânones e buscou construir uma linguagem própria na criação literária, demonstrando que, da ruptura, nasce um estilo que desconstrói o automatismo da percepção de leitura e traz significativas contribuições às concepções teóricas sobre o fazer prosístico. Uma mudança que abala a estrutura narrativa preconizada pela teoria literária.

Lembrando as palavras do poeta inglês T.S. Eliot, citado por Cícero, “[...] nenhum verso é livre para quem quer fazer um bom trabalho” (2017, p. 97). Acredita-se que há um afastamento da fixidez da velha forma fazendo na medida em que a palavra vai deixando de corresponder somente às práticas utilitárias da linguagem.

A “anarquia de gênero” remete aos apontamentos de Roland Barthes (2013), ao declarar que “a língua não se esgota na mensagem que engendra”, pois o signo linguístico deixa de ser realidade sensível e a língua em seu bojo se torna deslocamento, força salutar que reside na literatura; combate ao fascismo.

Por ser um campo em que se criam regras de uso, a língua é o exemplo de que o poder se prolifera para além das instituições sociais, “está presente nos mais finos mecanismos de intercâmbio social” (BARTHES, 2013, p. 13). É pelo fato de o poder se instalar primeiramente na língua que ele tem resistido há tanto tempo.

Em Barthes, o uso da língua pode ser fascista porque “não consiste em impedir de dizer, mas em obrigar a dizer” (2013, p. 15). Há o poder repressivo no modo da fala e escrita. Nesse sentido, *A obscena senhora D* atua como desvio subversivo, nas regras impostas no uso da língua, ao se contrapor à

formatação das regras de escrita e estrutura de gênero literário. Assim, a literatura posiciona-se de forma subversiva ou atua com efeito da “desmitificação” (LAUTRÉAMONT, 1970, p. XI).

Pela língua que se oprime e se censura; nesse sentido, o semiologista coloca como necessário o “trapacear a língua”, “porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (BARTHES, 2013, p. 17). Da língua e linguagem não podemos sair, resta trapaceá-la, traí-la, golpeá-la por meio da literatura, pois, na medida em que ela cria seu cosmos, suas leis desregam normas, o modo de ler a palavra e o mundo, proporcionando novas formas literárias.

É certo que se trata de uma linguagem que fala para todos. No entanto, distingue-se das outras formas de discurso por “violar” e subverter a gramática normativa e o modo utilitário do pensamento cotidiano, em termos barthesianos, uma contracomunicação.

Tais pressupostos provocam a reflexão sobre o espaço que a literatura hilstiana ocupa e em que profundidade tem atingido um incômodo da forma lexical, sintática e temática. A prática literária que busca a autenticidade põe

em desestabilização não apenas o conteúdo, mas também o modo da estrutura narrativa. Por isso, a escrita de Hilst é antifascista ao subverter a disposição das palavras e suas funções normativas quotidianas.

A forma com que Hilst manipulou a linguagem resultou em uma caracterização estética individual proveniente de leituras anteriores e que expressa marcas de posicionamentos ideológicos e literários. A exploração semântica da autora expressa, conforme Barthes, um “processo de literatura” (2013, p. 17), na medida em que reinventa a linguagem e que trapaceia as normas da língua e o modo de contar. E é aí que se traça um estilo, a ser encarado e assumido. Uma escrita que não é intemporal, não é lançada “à mercê dos ventos”, porque, para chegar a essa estética, a escritora precisou pesquisar o que a antecedeu. Foi experimentando os distintos gêneros literários que a sua escrita abarcou a dimensão subversiva, despertando o interesse da crítica especializada.

A disposição da linguagem no modo de contar é um dos pontos em que se constitui a autonomia da literatura. A palavra no texto poético cria imagens que passam a reger a própria realidade, adentrando a “intimidade das substâncias”, pois a contemplação já é o próprio aprofundamento nas

imagens e a ação do espectador sobre as imagens é uma experiência que constitui um universo onírico.

O deslocamento da linguagem, no gênero literário e na estrutura narrativa, resulta na personagem principal Hillé. Há um corpo feminino que questiona a narrativa criada para explicar a origem do mundo e o fim da vida. Um corpo feminino que é anagrama de porco, por se assimilar aos aspectos sagrados e profanos. Um corpo feminino que não é reprimido por ter sessenta anos, mas é provocação à vizinhança por aparecer nu à janela. Um corpo feminino que, através do encontro erótico com o corpo masculino de EHUD, quer também ter acesso ao corpo de Deus.

Tudo isso em um espaço que bifurca a noção do tempo cronológico no momento em que a história acontece. A vivência no vão da escada gera a sobreposição de vozes e a desorganização temporal na trama. As imagens da casa transfiguram as lembranças de Hillé; não se vive a duração concreta da memória, mas, a partir do espaço, as lembranças são localizadas e prevalece o desejo de experienciá-las novamente.

SUBVERSÃO DO CORPO DESLOCADO NO ESPAÇO

As inovações na prosística contemporânea não eliminam a estrutura clássica; conforme Linda Hutcheon, “a força

dessas novas expressões sempre provém paradoxalmente daquilo que contestam” (1991, p. 87). Trata-se de uma inserção do híbrido na produção literária porque abarca outros gêneros textuais.

Naturalmente, hoje em dia as categorias de gênero estão sendo desafiadas com frequência (HUTCHEON, 1991, p. 88). A caracterização do gênero literário não pode ser olhada como se fosse estática. O gênero passa por transformações para além da liberdade individual e estilística, porque está em diálogo com a imagem do sujeito em uma época, em uma cultura, em uma sociedade.

As características estilísticas podem ser operadas enquanto uma continuidade ou descontinuidade à forma a que outros escritores estavam adeptos. Para José Lemos Monteiro (2005), querer enquadrar uma obra à intemporalidade é desconsiderar que até mesmo aspectos estilísticos estão atrelados e são constituídos levando em consideração a história da literatura e suas distintas maneiras de produzir linguagem.

Havemos de ver, por exemplo, que a unidade ideológica da burguesia produziu uma escrita única, e que nos tempos burgueses (isto é, clássicos e românticos) a forma não podia ser dilacerada, visto que a consciência também não o estava; e que, pelo contrário,

a partir do momento em que o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para se tornar uma consciência infeliz (por volta de 1850), o seu primeiro gesto foi escolher o compromisso da sua forma, quer assumindo quer recusando a escrita de seu passado. A escrita clássica explodiu então e toda literatura, desde Flaubert até aos nossos dias, tornou-se uma problemática da linguagem. (BARTHES, 2015, p. 8)

Essa consciência infeliz mencionada por Barthes é a forma como Hilda Hilst se relacionou com os assuntos pertinentes à contemporaneidade e de que forma isso foi se transformando em literatura. Embora exista a autonomia da obra, não é mais válido considerá-la, analiticamente, fora de um contexto social. *A obscena senhora D* participa da sociedade e participa da vida de Hilda Hilst.

A descentralização do sujeito social é marcada pela impossibilidade de homogeneização sociocultural e questionamentos em relação às verdades fixas estabelecidas. Nas palavras de Moraes, “Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno” (2017, p. 53). Nesse sentido, a descentralização é um marco de um “eu” que não exalta, em primeiro plano, a sua vivência interior, mas um eu que vai ao encontro de outro corpo para experienciar a interação da diferença.

Todas essas modificações na concepção de linguagem literária são advindas da relação com o que Dominique Maingueneau chama de “individualidade criadora e uma sociedade concebida” (1995, p. 45), que consiste em pensar a consciência criadora situada em uma história da literatura.

Essas circunstâncias demandam um posicionamento de Hilst diante do quadro da História da Literatura, um posicionamento no campo literário (MAINGENEAU, 2006). Assim, as condições enunciativas escolhidas por Hilst ao longo do processo de criação constituem uma posição de reivindicação, uma construção de identidade no campo literário, instaladas na problemática da linguagem, legitimando, dessa maneira, o seu espaço na literatura.

O posicionamento de Hilda Hilst diante das dimensões constitutivas de *A obscena senhora D* remete a um dos recortes espaciais estipulados por Maingueneau, que é o do campo literário. O que caracteriza essa configuração espacial é o cotejo dos posicionamentos estéticos. É uma exigência ter um posicionamento diante da “diversidade de regimes de produção literária” que partilham de “pressupostos estéticos” (2006, p. 91) para construir sua individualidade.

Na escrita hilstiana algumas temáticas são predominantes e expressam reflexões-questionamentos políticos, escatológicos,

filosóficos, obscenidades em comunhão ao derrisório. Há também a problematização da circulação da arte inserida em uma sociedade propensa a consumos supérfluos. O posicionamento da escritora no espaço literário confronta as bases do uso da linguagem, da narração e das personagens (principalmente a figura feminina), há a fragmentação da forma estrutural e digressão temática.

Como salienta Hutcheon, trata-se de vir abaixo “a hierarquia da arte elevada e da arte inferior, num ataque à centralização do interesse acadêmico na arte elevada, por um lado, e, por outro lado, à homogeneidade da cultura de consumo” (1991, p. 89). O sujeito pós-moderno revisa a sua posição no mundo, contestando o centro. E a personagem inicia da seguinte maneira “VI-ME AFASTADA DO CENTRO de alguma coisa que não sei dar nome” (HILST, 2001, p. 17). Trata-se de se afastar da centralidade que é Deus e, para ele, a personagem vai atribuindo cognomes.

A PERSONAGEM

Ao invés de passar o café, servir o marido Ehud e cuidar da vida dos outros como as personagens da vizinhança, a figuração da personagem feminina é tomada por questionamentos filosóficos; além disso, a soberania divina é fortemente contestada de forma risível. Diante disso, a

personagem é tomada pela angústia de não ter uma resposta exata para todas as suas perguntas.

Vê-se, portanto, a desconstrução do seguinte paradigma: a mulher na velhice e no espaço doméstico. Ao pensar em pessoas idosas, imagina-se o indivíduo repleto de conhecimento e aconselhamento para transmitir, conforme discorre Simone de Beauvoir: “Para outrem, o velho é o objeto de um saber; para si mesmo, ele tem de seu estado uma experiência vivida” (2018, p. 14). É sublimada a imagem sobre o idoso, uma vez que a sociedade considera a velhice como o ápice da sabedoria humana.

Nesse sentido, Beauvoir constitui imagens da velhice levando em consideração a experiência e a impotência. Assim o envelhecimento feminino é carregado de estigmas que relega à imagem da mulher ao diabólico. Na obra analisada, várias passagens remetem a essa perspectiva, pois Hillé é desrespeitada pela vizinhança, seu corpo nu é ridicularizado, dizem que ela tem dois demônios dentro do corpo. A filósofa discorre:

Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo medo; do mesmo modo que para certos

primitivos, ao cair fora da condição humana, a mulher assume um caráter sobrenatural: é uma mágica, uma feiticeira com poderes sobrenaturais. (p. 70)

[...] nesses contos, a mulher velha — cuja feminilidade já a torna suspeita — é sempre um ser maléfico. Se alguma vez pratica o bem, é que, na verdade, seu corpo não passa de um disfarce — do qual se despoja, aparecendo como uma fada resplandecente de juventude e de beleza. As verdadeiras velhas são — como nos poetas latinos — fêmeas de ogros, feiticeiras malvadas e perigosas. (BEAUVOIR, 2018, p. 142)

Veja-se que a mulher idosa é censurada, seja por levantar dúvidas obsessivas, seja pelas demonstrações consideradas obscenas. Isso é uma decorrência de estereótipos fixados sobre a velhice, um deles é a ideia de que todo idoso é uma fonte de conhecimento consolidado e que sua experiência de vida deve ser difundida para que outros a tomem como um exemplo a ser seguido. Assim, a velhice vem sendo retratada como um processo de conhecimento e desenvolvimento que simplesmente estagnou.

Sábios, filósofos, escritores situam geralmente o apogeu do indivíduo no meio de sua vida. Alguns dentre eles consideram a própria velhice a época privilegiada da existência: ela traz, pensam eles, experiência, sabedoria e paz. A vida humana não conheceria declínio. [...] a velhice não

poderia ser compreendida senão em sua totalidade; ela não é somente um fato biológico, mas também um fato cultural. (BEAUVOIR, 2018, p. 17)

Por outro lado, se a figura da velhice não está relacionada à sublimação, o sujeito é relegado à condição de louco, caduco “de quem as crianças zombam” (p. 9). Vale lembrar a passagem em que a personagem Hillé está na janela:

o Zico, tô te dizendo, a bruxa quis afagar a cabecinha dele, hoje ela tava sem máscara, com a cara dela mesma, toda amarfanhada, e aquela blusa cor de bosta toda trançada, o mocinho olhou com o zoio assim ó, parou, e cuspiu na mão dela credo, que gente ruim também tu defende a porca?
É caridade, né gente, a mulher tá sozinha, escurecendo
ela ficou olhando o cuspe, fechô a mão, fechô a janela bem devagar pro cuspe não cair.
São muitas as risadas. (HILST, 2001, p. 73)

A velhice não deixa de ser uma mudança dentro de um corpo e não pode ser considerada como um acontecimento inerte que imobiliza o sujeito ou como se o sujeito fosse considerado inválido. Hillé não é respeitada mesmo estando dentro de sua casa, sua velhice é relacionada à loucura. Mais uma vez a personagem é descentralizada, rejeitada pela vizinhança, ainda que todos estejam de olho no que ela faz ou deixa de fazer: “Hillé, andam estranhando teu jeito de olhar”

(HILST, 2001, p. 21). E Hillé não se preocupa em agradá-los, “o mundo dos adultos não é mais o seu: recusa as regras e mesmo a moral desse mundo. Não se impõe mais esforço algum” (BEAUVOIR, 2018, p. 14). Esse é um dos aspectos que alimenta a obscenidade.

Nesse sentido, o que Beauvoir traz de relevante é que a velhice corresponde a uma multiplicidade de características impossíveis de defini-la, por isso “não é um fato estático; é o resultado e o prolongamento de um processo” (BEAUVOIR, 2018, p. 14). Ao mesmo tempo em que um corpo idoso é considerado o detentor de saberes, busca-se constantemente ocultar as marcas de deterioração desse corpo e a senhora D toca nesses assuntos sem censura.

Muitas vezes “a velhice aparece como uma espécie de segredo vergonhoso, do qual é indecente falar” (BEAUVOIR, 2018, p. 7), porque o corpo envelhecido deve ser escondido, não pode ter uma sexualidade, deve ser beatitude. Tratando-se da figura feminina, espera-se um comportamento cordial e vestimentas recatadas para ocultar quaisquer traços de sensualidade de um corpo vivido.

Nesse sentido, a personagem é desvalorizada, pois a vizinhança busca limitá-la. Hillé é insubmissa ao deixar de atender aos que buscam encobrir seu corpo e seu

pensamento filosófico. Por essa insubordinação, a senhora D é rechaçada, mas ainda carrega o lirismo nos olhos e tem muito fôlego para aumentar o “fogo de perguntas”. O que a vizinhança da vila deseja é a ficção de um corpo reprimido.

CORPO-CASA-COSMOS

Segundo Elódia Xavier “Casa é espaço, mas tem um significado muito mais abrangente do que o constituído apenas por um cenário” (2012, p. 9), além disso, “Não um simples cenário da ação narrada, mas uma interseção significativa entre ser e espaço” (2012, p. 15). Assim, foi fundamental pensar o espaço da casa para além de um objeto ou perspectiva geográfica.

Nesse sentido, a personagem Hillé representa mudança no espaço da casa em relação às literaturas que sustentam a figuração sublimada sobre o corpo feminino como a cuidadora do lar. De certo modo, Bachelard traz uma perspectiva utópica em relação ao espaço da casa, porque não leva em consideração os lares que não proporcionam nenhuma segurança habitacional, como é o caso de lares em que há violência, censura, sem proteção ou afeto. Essas questões são mais evidentes nas narrativas de autoria feminina, conforme pesquisa realizada pela Elódia Xavier (2012).

Em *A obscena senhora D*, a característica fragmentária provoca um espaço descentralizador de Hillé. O centro é foco da contemporaneidade, porque ele passa a ser questionado e subvertido. Esse centro na trama é inatingível porque remete à manifestação do sagrado, um deus cuja presença é universal e que Hillé tanto procura, mas não encontra comunicação em parte alguma, “mas o único meio de compreender um universo mental alheio é situar-se dentro dele, no seu próprio centro, para alcançar, a partir daí, todos os valores que esse universo comanda” (ELIADE, 2010, p. 135).

Nesse sentido, a personagem acredita que existir há de se ter um significado ou ao menos uma dimensão especial. E que ela é parte da criação de uma santidade, ainda que se questione e chame Deus de pai ausente e relapso. Uma divindade é gerada e se arrasta no imaginário de distintas culturas por séculos, também pela necessidade de solucionar o desamparo humano frente à falta de respostas sobre o início e o fim da vida humana. Nas palavras de Nikos Kazantzákis, “Não existe doutrina, não existe Redentor para abrir caminho. Não existe tampouco caminho a ser aberto. Cada qual, elevando-se acima de sua própria cabeça, se evade de seu pequeno cérebro repleto de dúvidas” (1997, p. 148).

Querer materializar esse Deus é também uma forma de eternizar a humanidade, por isso o esforço de Hillé em dar um rosto ao inominável. Estar à margem desse centro, em um espaço inútil da casa, é estar longe de uma unidade eterna, ao mesmo instante em que se deseja a transmutação do real em algo sobrenatural, para daí extrair respostas das perguntas que, empírica e cientificamente, não foram solucionadas.

Hillé é excesso, em uma situação extrema: ou é lucida ou não é nada, porque não há prudência ou equilíbrio; há obsessão. Muito preocupada com os conceitos de vida, morte, Deus e o corpo. O excesso de Hillé leva “à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas” (HILST, 2001, p. 17). Luz, porque trata-se de Deus e cegueira, porque a personagem está morrendo e não sente a vida, mas procura o sentido de viver.

O centro é fragmentado à medida em que é questionado. Não se trata de apurar fatos em uma história linear, mas experimentar estados, deslocar a moralidade ao falar das partes baixas, potencializar o impossível. Veja-se, a seguir, a transcrição de uma anotação de Hilda Hilst sobre a personagem Hillé:

A intensidade da experiência no eu essencial (dependendo da gradação dessa intensidade) afasta o homem da comunidade. Dobrar-se

sobre si mesmo, “morar no vão da escada”, ir até o não mais possível, para emergir. Há alguns riscos nessa Busca, um deles é a loucura, o estar frente a frente com seus demônios e não suportar. Há uma grande esperança: a ressurreição, isto é, uma nova, uma nova e luminosa aceitação de si mesmo, consciente da finitude de sua condição humana, e no entanto o coração e a mente ligados de forma indissolúvel à sua alma imortal. Esta é a estrada do meu tema, a minha obsessão. (HILST apud LEAL, 2018, p. 42)

A personagem descentralizada vê que o centro é um Deus mudo, mas sua existência depende de seus súditos para existir e se manter viva. A posição de Hillé é desafiadora, ela não ouve os conselhos do pai que também viveu um transe, perdeu-se no caminho da busca: “aspirei meus avessos, queria tanto conhecer e agora não só me esqueci do que queria conhecer como também não tenho lembrança do início de todo esquecimento” (HILST, 2001, p. 69). Hillé passa por certas frustrações, porque do sol quis se aproximar do centro, quis o excesso e escureceu: “viver foi uma angústia escura, um nojo negro” (HILST, 2001, p. 52). Por outro lado, a casa deve ser ensolarada para não pesar as ideias sobre o existir.

O centro do sol é escuro e toma conta de tudo caso haja persistência em olhá-lo fixamente: “se persistires o escuro

toma conta de tudo” (HILST, 2001, p. 72). Essa imagem ressalta que nem todos estão preparados para o que a lucidez reserva, poucos suportam o impacto dessa condição e não sabem o que fazer. Assim, a cultura humana cria distintas narrativas, porque “pensar Deus é apenas uma certa maneira de pensar o mundo” (WEIL apud CARVALHO, 2012, p. 271); nesse sentido, o humano passa a se diferenciar dos outros animais ao atribuir um sentido elevado à existência.

Após ter conhecimento da personagem “ex-cêntrica” (HUTCHEON, 1991, p. 84), em seguida, o discurso fragmentado anuncia o perecimento da personagem no vão da escada. O aspecto do espaço desviante se dá dentro do texto e na plasticidade textual, isto é, desvio do corpo personagem e desvio do corpo do texto. Como se a personagem no vão da escada impactasse também no espaço da linguagem, ou como se a materialidade do texto assumisse a forma descontínua de Hillé, essa que é “polifônica”, “porque nela soam várias vozes: a de Ehud, as da vizinhança, a do menino-porco” (LEAL, 2018, p. 61), ou “dialógica” (FOLGUEIRA; DESTRI, 2018, p. 134), por ser atravessada por uma legião de outros discursos no vão da escada, há um ano desde a morte de seu companheiro Ehud. Veja-se, a seguir, o sentido do dialógico analisado por Aline Leal:

A senhora D apresenta o lançar-se no fluxo da consciência – que, nesse caso, adquire forma dialógica, uma conversa entre Hillé e EHUD – de uma personagem que tende ao transbordamento de sua existência, no limiar de um processo ao mesmo tempo de dessubjetivação e de autoconstrução, que redundará em seu devir-porca. É tornando-se porca que Hillé pode tornar-se amante do Porco-Menino, Construtor do Mundo. (2018, p. 60)

Essa ausência de marcação nas interlocuções discursivas entre o companheiro EHUD, o pai e a mãe de Hillé, o Porco-Menino Construtor do Mundo e a vizinhança, faz surgir a memória em sua atualidade. Hillé se concebe como microcosmos, como parte da criação do Todopoderoso. O corpo-carnal é casa e, também, cósmico. O duplo efeito da existência entre pessoas comuns que dividem o espaço terreno e o âmbito para além do terreno das personagens. Nesse sentido, não vivemos em um vácuo, como afirma Foucault (1967) “nada é um vazio”, “as imagens habitam” (BACHELARD, 1988, p. 201) o vão da escada e fazem germinar o devaneio do sonhador no espaço da casa.

Deste modo, se a dinâmica da casa e da personagem é uma longitude das formas geométricas, significa dizer que “o espaço transcende o espaço geométrico” (BACHELARD, 1988, p. 139) porque a ele é atribuído o valor cósmico e o

ser sonhador alarga os espaços em seu devaneio. À casa é atribuído a tensão e refúgio em que repousa o onirismo da memória e, por isso, está inscrita na personagem, as narrativas constituem a casa e a casa se inscreve em quem a habita, por isso: corpo-casa-cosmos.

Pensar a personagem como o ser da casa não significa remetê-la unicamente à solidão. Repensando essa perspectiva, aponta-se aqui outro viés, o de considerar o mundo da personagem que se abre ao onírico ao dialogar com os mortos e, por meio desse onirismo, Hillé se remodela; por isso essa perspectiva teórica tem “a casa como um instrumento de topoanálise” (BACHELARD, 1988, p. 140). Além disso, a personagem precisava desse exílio como momento de reflexão para chegar ao samadhi.

O pensamento bachelardiano referente à poética do espaço é discutido no plano de uma tentativa de se constituir uma “filosofia da poesia” (BACHELARD, 1988, p. 95) para a análise literária. Essa perspectiva deve reconhecer que o ato poético nunca é vivido da mesma forma, mas sempre renovado. Nessa perspectiva, tem-se a análise dos valores da intimidade interior das imagens do vão da escada e do corpo da personagem. A primeira leitura que se faz de uma casa é a sua rigidez geométrica, mas se levarmos em consideração

a casa que abriga o ser ou o ser que abriga a casa, esse espaço, topoanaliticamente, se condensa em acolhimento de intimidade que pode se desdobrar ou se suprimir. Por isso a casa “transcende a geometria” para ser espaço dinâmico e não estagnado.

O devaneio germinado pela vivência contrapõe a vida efêmera e desgastante de quem está inserido na sociedade industrial, em que a passagem pelas casas é um estar mecânico, passa-se por ela apenas para descansar muito rapidamente e retornar ao trabalho. Assim, há a desvalorização da vivência e a construção de memórias. Hillé retoma essa vivência, buscando experimentar de todas as formas o mundo físico:

Ardi diante do lá fora, bebi o ar, as cores, as nuances, parei de respirar diante de uns ocre, umas fibras de folha, uns pardos pequeninos, umas plumas que caíam do telhado, branco-cinza, cinza-pedra, cinza-metal espelhado, e tendo visto, tenho sido quem fui, sou esta agora? Como foi possível ter sido Hillé, vasta, afundando os dedos na matéria do mundo, e tendo sido, perder essa que era, e ser hoje quem é? Quem a mim nomeia o mundo? Estar aqui no existir da Terra, nascer, decifrar-se, aprender a deles adequada linguagem, estar bem não estou bem, Ehud ninguém está bem, estamos todos morrendo. (HILST, 2001, p. 24)

Nesse sentido, repensando os papéis de gênero comumente retratados na literatura, Hillé surpreende. Seu comportamento é estranho à vizinhança, a imagem da casa do passado fratura a realidade presente, fazendo-se de forma desorganizada e intensa. Para provocar a percepção de fusão do passado e do presente, a ausência de marcação da fala dos personagens, a abolição de pontos finais e a fragmentação da forma imprimem a descentralização e a ideia de estar afastada do centro. O tempo violado gera uma perturbação e revela a procura desnorteada da Hillé, o que justifica sua obsessão pelo conhecimento. Por outro lado, a personagem é muito consciente em relação as partes baixas do corpo que todos buscam esconder.

Uma personagem feminina que não se reduz ao ambiente doméstico “ai ai senhora D não faz assim agora, isso é coisa de mulher desavergonhada” (HILST, 2001, p. 28). Por isso, a casa tem um sentido amplo, porque está em estreita relação com quem a habita. A personagem sobrepõe sua sensibilidade na paisagem da vila onde ela mora. Tem-se uma imagem monocromática cinza que remete a um desgaste, envelhecimento projetado por Hillé. Os sentidos tato, olfato, paladar, audição e visão identificados na primeira linha da citação, são percepções que se fundem, tomam a mesma

expansão, pois estão em dinâmica e se atravessam numa só impressão (bebi o ar, as cores, as nuances...), ocasionando uma sinestesia no mundo onírico da personagem.

A vivacidade da composição é marcada por elementos táteis, palatáveis e olfativos como arder, beber, respirar, entre outras texturas e sutilezas que se abrandam e projetam uma multiplicidade de afetos que constituem o espaço, através de uma linguagem que nos remete novamente a Bachelard (1988), porque, para ele, atribuir um olhar poético à espacialização do objeto é fazê-lo expandir-se em sua intimidade.

O envelhecimento do corpo aproxima a perspectiva da morte. O corpo da personagem é de palavras, mas as palavras são sensoriais; na medida em que nos relacionamos com as palavras, também nos relacionamos sensorialmente com o corpo da personagem. A paisagem não é observada em sua passividade, Hillé acrescenta-lhes a potencialidade da dimensão do seu estado emocional. Passa-se a pensar na “ambientação dissimulada (ou oblíqua)” desenvolvida por Osman Lins (1976, p. 84), porque a personagem faz surgir os elementos no espaço que a cerca, sendo que Hillé não se demora sobre os aspectos descritivos de sua casa, mas se volta para atitudes como se “o espaço nascesse de seus próprios gestos” (1976, p. 85).

Veja-se outra imagem poética que endossa essa perspectiva:

Quando Ehud morreu morreram também os peixes do pequeno aquário, então recortei dois peixes pardos de papel, estão comigo aqui no vão da escada, no aquário dentro d'água, não os mesmos, a cada semana recorto novos peixes de papel pardo, não quero mais ver coisa muito viva, peixes lustrosos não, nem gerânios maçãs romãs, nem sumos, suculências, nem laranjas. (p. 19)

Enquanto tu morrias, Ehud, minha carne era tua, e disciplina e ascese tudo que me pretendi para livrar o coração de um fogo vivo. (HILST, 2001, p. 53-54)

A marginalização é do espaço em que Hillé ocupa e, também, do seu corpo tomado pela velhice. Essa recusa das coisas vivas é um estado de ascese para chegar ao samadhi. A ascese é o autocontrole, a disciplina carnal e espiritual, com limitação dos desejos e renúncia aos prazeres, daquele que se prepara para a prática perfeita em determinada atividade, seja física ou intelectual, que começou a ser aplicada à vida moral na medida em que a realização da virtude implica um conjunto de práticas e disciplinas caracterizadas pela austeridade e autocontrole do corpo e do espírito, para se chegar à verdade (CEI, 2016, p. 322). Nietzsche reduz a três as “palavras de pompa do ideal ascético: humildade, pobreza, castidade” (1998, p. 98).

Outra fonte filosófica para a ascese, também filiada, até certo ponto, ao pensamento nietzscheano, é a perspectiva poética atribuída por Nikos Kazantzákis (1997), um ficcionista da prosa e do verso grego com o qual Hilst encontra significativa interlocução intelectual e artística. Nikos Kazantzákis atribui a Deus nomes como: “Abismo, Mistério, Treva Absoluta, Matéria, Espírito, Última Esperança, Última Desesperança, Silêncio” (1997, p. 34). São nomes refinados se comparados aos nomes que Hilda Hilst escolhe para nomear Deus, pois aproximam aos aspectos baixos do ser humano e, com isso, o aspecto do deboche se faz presente. Sobre o conceito, Paulo Paes (1997) afirma que:

Criada pelos gregos antigos, que com ela designavam todo “exercício”, todo treinamento em vista da aquisição de uma mestria. Hoje entendemos por ascese sobretudo um esforço de elevação espiritual, o acesso a um estado superior, a uma consciência purificada das ilusões do mundo. Essa ascese moderna, embora conserve a raiz grega, foi no entanto fortemente influenciada por outra tradição, a judaico-cristã, mais propensa a exigir, como requisito para tal elevação, uma renúncia à sensualidade e aos prazeres materiais, tido como o reino da frivolidade e da perdição do homem. (Orelha do livro)

O autocontrole do corpo é uma prática para religiosos mais sistemáticos e funciona como uma automutilação ao

negar a sexualidade, tanto a biológica, quanto a constituída social e culturalmente. Espera-se que o corpo seja dominado e os desejos sejam reprimidos para alcançar o êxtase espiritual, e a escada é a representação dessa elevação.

O samadhi é um dos níveis mais elevados da meditação no Yoga, sendo o grau máximo da compreensão da existência. Conforme Olga Rodrigues (2020), “samadhi é um estado de total absorção pelo objeto, em que perdemos nossa identidade pessoal. Inclusive, Patanjali diz que nele, aquilo que é compreendido, o objeto de compreensão e aquele que compreende se tornam um”.

No entanto, o controle sensorial é tudo o que Hillé não tem, pois viveu a obsessão dessa busca para atravessar o nada que consumirá a vida, os sonhos, o desejo, o amor e toda a potencialidade experimentada pelo sujeito. Hillé quis se afastar da vida ávida, dos sumos e suculências, preferindo peixes pardos que esfarelam no simples toque. Nada muito vívido para não a desviar da busca do samadhi: o compreender da existência. No entanto, essa ascese falha devido à presença de Ehad. Veja-se algumas passagens que fortalecem essa perspectiva:

[...] alma chiii morte chiii, falemos do aqui agora. falando sozinha senhora D? sabe, Hillé, você deve foder comigo, deve se

arrumar um pouco” (HILST, 2001, p. 26). “Enquanto tu morrias, Ehud, minha carne era tua, e disciplina e ascese tudo que me pretendi para livrar o coração de um fogo vivo, ah inútil os longos exercícios, a fome do teu toque ainda que me recusasse, então tu não compreendias? queria escapar, Ehud, a boca numa fome eterna da tua boca, a vida era resplendor e prata, demasiada rutilância se tu me tocavas, e sinistra e soluçosa e nada quando tu não estavas. (HILST, 2001, p. 54)

Ehud esteve presente para romper a ascese, pois o caminho para o samadhi pode ser o caminho do afeto, como no movimento filosófico e ritualístico, o tantrismo. A divindade pode estar na partilha da afetividade, do olhar, do toque, nos sentidos do corpo e o sentido que o corpo atribui para si. Outra ruptura da ascese acontece quando Hillé passa a procurar Deus no corpo de Ehud, porque para além da função reprodutiva e luxuriosa, o encontro carnal entre os dois personagens funda o sacroerótico, um ato místico “uma transfiguração da experiência carnal”, “a valorização da sexualidade como meio de participar do sagrado” (ELIADE, 2010, p. 140).

[...] fecha os olhos procura imaginar o vazio, o azul seboso, pequenos tombos, eu um homem te tocando porque te amo e porque o corpo foi feito para ser tocado, toca-me também sem essa crispação, é linda a carne, não mete o Outro nisso, não me olhes assim

o Outro ninguém sabe, Hillé, Ele não te vê, não te ouve, nunca soube de ti, sou eu Ehud, sopro e ternura, sim claro que também avidez e sombra muitas vezes, mas é apenas um homem que te toca, e metemos, é isso senhora D, merda, é apenas isso

se muere alguien?

Agora vamos tira a roupa, pega, me beija, abre a boca, mais, não geme assim, não é para mim esse gemido, eu sei, é para esse Porco-Menino que tu gemes, pro invisível, pra luz pro nojo, fornicas com aquele Outro, não fodes comigo, maldita, tu não fodes comigo. (HILST, 2001, p. 63)

Mesmo iluminada pelo erotismo, Hillé ainda busca em profundidade não só a face do sagrado, mas também o contato e a comunhão com o indizível, com algo que nem ela consegue explicar e sacramentaliza o ato sexual, mas não o conclui, uma frustração para o leitor que busca a pornografia nesta obra. Assim, o sagrado não se opõe ou se separa do profano, essa junção é uma experiência valorizada para que o poético aconteça. Georges Bataille lembra que “todo erotismo é sagrado” (1987, p. 15) e que o ser busca insistentemente uma continuidade e essa busca se confunde no erotismo.

Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos,

indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a ideia que nos relaciona a uma dualidade perdida de acaso, individualidade perecível que somos. (BATAILLE, 1987, p. 15)

A experiência interior endossa o desejo de uma continuidade, uma ligação ao divino além do plano da realidade imediata. O erotismo em Hillé se funde com a busca pela continuidade e fragmenta a noção do ser desligado dos aspectos divinos. Quando a personagem busca o Porco Menino em Ehad, pode significar que se trata da tentativa de se comunicar com o elo perdido, deixando de ser uma experiência sexual individualizada.

Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes às poses de si, à posse da individualidade durável e afirmada. (BATAILLE, 1987, p. 17)

A intranquilidade da personagem é fomentada pelas questões colocadas pelo seu interior, “seu fogo de perguntas” (HILST, 2001, p. 77). E o acesso ao corpo de Ehad seria a tentativa de se abrir à lucidez. Assim foram as outras experiências da personagem, ao encontrar-se carnalmente com outros corpos.

A personagem Hillé passa a pensar sobre os afetos nas experimentações corpóreas, porque o que tem relevância não é o ato sexual em si, mas o que nele é possível compreender de si e do outro, como conexão entre o terreno e o divino, um portal para a sacralidade, por isso “Hillé e emoções desmedidas” (HILST, 2001, p. 71). O sagrado e o profano, em irmandade, não eram considerados abomináveis, mas caminhavam juntos.

Isso se torna desgastante para Ehud, que passou a trama inteira pedindo um café nunca feito por sua amada e deseja adentrar o mais fundo de Hillé. Ele diz “também posso foder nesse ridículo vão da escada” (HILST, 2001, p. 23), mas a senhora D está voltada para inquietações metafísicas advindas do próprio corpo e busca Deus no corpo do outro, entender o sentido de ser no mundo: “não venha, Ehud [...] não sei o que é o corpo mãos boca sexo, não sei nada de você Ehud a não ser isso de estar sentado no degrau da escada” (HILST, 2001, p. 23). Estabelece-se uma relação mística sacroerótica através relação de Hillé e Ehud.

As figuras de Ehud e do pai de Hillé suscitam o seguinte questionamento: o que fazer diante da tomada de consciência e compreensão da existência? Estás preparada para o que vai encontrar e o que fazer depois que encontrar

o que procuras? Para todas as perguntas a posição deles é a seguinte: com Deus ou sem Deus, vive o agora porque o resto sempre será dúvida.

E Ehud diz: “procura compreender, Hillé, agora que estou morrendo” (HILST, 2001, p. 55). O impacto da lucidez é intenso, vale gozar o agora, que passa célere. Não há certezas pós morte, enquanto as narrativas são muitas. Um paraíso, talvez, mas nada determinado, e devido à falta de elucidação, faz-se o paraíso na terra ao lado de quem se está irmanado. Assim, Ehud caminha leve e sabe que o tempo tudo atravessa e desgasta:

Subíamos juntos os degraus desta mesma escada. a cama. o gozo. o ímpeto. depois sono e tranquilidade. e cólera muitas vezes: a vida, morte, teu trânsito daqui pra lá, porra, esquece, segura meu caralho e esquece, te amo, louca. Bonito Ehud. (HILST, 2001, p. 35)

As imagens que se constituem no vão da escada fazem com que a imaginação e as memórias modifiquem a realidade. É um cosmos, um canto no mundo em que ecos ressoam de forma transfigurada por não haver uma ordem nas lembranças nas quais o passado é indefinido. Há o plasmar de uma linguagem entre Hillé e o outro, pois suas ressonâncias interiores se coadunam à fala alheia, uma sobreposição de vozes condensadas no espaço e a partir do

espaço, tornando-se difícil distinguir quem fala e em que momento se fala. Nesse sentido, tanto o aspecto polifônico, quanto o enredo não linear transformam a narrativa em direções movediças e indeterminadas.

Desperdícios sim, tentar compor o discurso sem saber do seu começo e do seu fim ou o porquê da necessidade de compor o discurso, o porquê de tentar situar-se é como segurar o centro de uma corda sobre o abismo e nem saber como é que se foi parar ali. (HILST, 2001, p. 72)

A fragmentação de um discurso funde o tempo psicológico e o cronológico, o espaço exterior e o interior. Em uma perspectiva bachelardiana, não é o tempo que reaviva a memória, mas a localização do espaço de intimidade do ser sonhador.

É sob o aspecto da fragmentação que a poética de Hillé se constitui: “O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença. Esse “sem presente” não devolve, porém, a um passado. Teve outrora a dignidade, a força atuante do agora; dessa força atuante ainda é testemunha a lembrança” (BLANCHOT, 2011a, p. 21).

A personagem que habita o vão da escada sensibiliza os limites geométricos na virtualidade da memória e imaginação. Para Bachelard (1988), não estão dissociadas, há

mutualidade constituindo uma comunhão. Então o passado não retorna em sua integridade para ser contínuo, o passado retorna transfigurado para ainda ser consumado.

Também nomeada pelo seu amado de: “A senhora D. D de Derrelição” (HILST 2001, p. 17), Hillé parte de fatos emocionais respectivos a seus movimentos interiores, constituindo o espaço de intimidade que começa sendo narrado em primeira pessoa e, posteriormente, o aspecto polifônico se faz presente. Com o falecimento de Ehud, Hillé se recolhe ao vão da escada. O pensar teológico se intensifica, questiona-se a natureza do corpo perseguido pela memória do tempo, do desamparo, “e o que foi a vida? Uma aventura de tão lúcida” (HILST, 2001, p. 71).

Tornam-se perceptíveis experiência interior, um instante poético que emociona e espanta. Fundindo o que aconteceu com os fatos imaginados, tornando a ausência de Ehud, do pai, da mãe e do Construtor do Mundo, uma presença, pois se projeta no exterior a interioridade. Um convite ao leitor a desdobrar o modo sensível em que o texto cria percepções dentro do “espaço aberto” da obra, que constitui o próprio fazer literário.

A memória é também inventiva ao possibilitar nuances entre o que ocorreu e o que Hillé reconfigurou. Essa

perspectiva não se iguala ao plano fenomênico enquanto percepção, o qual Bachelard assinala como “perspectiva anulada”, esta que tolhe a profundidade do objeto e a possibilidade do onirismo interior, para dar lugar à aparência, à recepção da forma exterior das coisas de forma pacífica. Não se trata apenas de observar o que se tem no espaço, mas nele interferir. Estabelecer diálogos com as ressonâncias interiores de um passado que ainda deseja ser possuído, por isso se faz sempre presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a humanidade, no século XX, tenha refinado pesquisas, desenvolvido teorias e criado conceitos para compreender os aspectos que envolve o ser humano, ainda há um insucesso da humanidade em compreender o espaço em que está inserida. Vê-se que essa busca pode permear a loucura ao querer unir o místico ao físico.

Esse quadro da humanidade e da personagem evidencia o malogro do herói. Se no modo épico a figura do herói era usada para servir a um coletivo com colaboração da intervenção dos deuses, o protagonismo do herói na modernidade e pós-modernidade não repercute os mesmos efeitos, já que o autoconhecimento pode desencadear em uma crise.

Nas reflexões de Ernest Becker (1995), há uma ânsia em criar modelos de heroísmo para tomar como devoção. Contudo, recusa-se a admitir que o heroísmo se torna falível diante de tantas construções de verdade que já não suprem a carência e complexidade em relação à finitude da vida. O herói não consegue resolver os próprios problemas estando suscetível à crise.

Nesse sentido, loucura e sabedoria são contíguas, sendo difícil determinar onde começa uma e termina a outra, como diz Edgar Morin: “Levar a razão a seus limites máximos conduz ao delírio” (HILST, 2001, p. 27), da mesma forma que “O estado poético nos transporta através da loucura e da sabedoria, e para além delas” (HILST, 2001, p. 9).

A senhora D quer apalpar o sentido das coisas ínfimas, ela vive o que Blanchot nomeia de “gozo doloroso” (2011, p. 196), pois há o sofrimento da ausência de pessoas amadas; em contrapartida, há o desfrute de poder dialogar com eles. Acredita-se que no estado de aguda lucidez sobre a vida, a protagonista não pode se poupar à ausência, pois só nessa circunstância cada coisa encontra o seu lugar, a verdade da personagem só é compreendida na realidade da ficção.

Isso provoca indignação na vizinhança oponente aos seus devaneios; Hillé é chamada de “sapa velha”, louca

e possuidora de demônios: um é Astaroth, que significa vaidade e sedução por meio da beleza, e o outro Asmodeus, que representa virilidade e fertilidade. Diante das possibilidades de leitura, a personagem atinge um estado de lucidez através da logorreia, assim Hillé é obscena, se desloca voluntariamente e se afasta à convenção social.

A ficção traz a representação feminina que toma consciência de si no espaço da casa, em uma outra compreensão de que o feminino também pode fazer parte dos questionamentos e construção do que é a humanidade e transgredindo dogmas que relegaram seu corpo à subalternidade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Maria Luzia Oliveira. A fragmentação do texto literário: um artifício da memória? Interdisciplinar. *Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 4, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Remberto Francisco Kuhnen; Antônio da Costa Leal; Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural de cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.
- CARVALHO, Cláudio. A mulher no vão da escada: Algumas reflexões sobre A obscena senhora D., de Hilda Hilst. In: CUNHA, Helena Parente et al (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Edições Templo Brasileiro, 1999.
- CEI, Vitor. *A voluptuosidade do nada: niilismo e galhofa em Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2016.
- CÍCERO, Antonio. *A poesia e a crítica: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FOLGUEIRA, Laura; DESTRI, Luisa. *Eu e não outra: a vida intensa de Hilda Hilst*. São Paulo: Tordesilhas, 2018.
- FOUCALT, Michel. De outros espaços. Tradução de Pedro Moura. Publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1986.
- FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- GEBARA, Ivone. *Filosofia feminista: uma brevíssima introdução*. São Paulo: Edições Terceira Via, 2017.
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: Globo, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KAZANTZÁKIS, Nikos. *Ascese: Salvatores Dei*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- LAUTRÉAMONT, Conde. *Os cantos de Maldoror*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Vertente Editora, 1970.
- LEAL, Aline. *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial; Editora PUC-Rio, 2018.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística: manual de análises e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MORAES, Eliane Robert. *Da medida estilhaçada*. Cadernos de Literatura Brasileira – Hilda Hilst, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, outubro de 1999.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

Ana Yanca da Costa Maciel

Mestre em Estudos Literários-PPG/MEL da UNIR, campus Porto Velho, com bolsa CAPES.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9582913386364951>

E-mail: anacmaciel3@gmail.com

MEMÓRIAS ESGARÇADAS, ESPAÇOS VAZIOS, SUJEITOS DIASPÓRICOS: REFLEXÕES SOBRE *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Angélica Maria Santana Batista

Resumo: Conceição Evaristo é uma escritora negro-brasileira que se destaca por ter uma escrita perpassada pela confrontação de categorias como cor, etnia, gênero e identidade. Na e pela articulação dessas categorias, representações ficcionais de um mundo possível diaspórico adquirem contornos e geram um campo interdiscursivo em que personagens negras subalternas inserem-se em espaços e vivências diferenciados. *Ponciá Vicêncio* (2003) é uma narrativa que retoma o passado da personagem-título em confrontação com um presente desesperançoso. Esse processo de ressignificação está em paralelo com os diferentes espaços em que ela vive. A partir da análise dos processos compositivos da personagem, é possível refletir que a invisibilidade desta está ligada à formação simbólica, social e psicológica da comunidade negra no Brasil.

Palavras-chave: Conceição Evaristo. Diáspora. Personagem. Memória.

Resumen: Conceição Evaristo es una escritora afrobrasileña que se destaca por haber escrito a través del enfrentamiento de categorías como el color, la etnia, el género y la identidad. En y a través de la articulación de estas categorías, las representaciones ficcionales de un posible mundo diaspórico adquieren contornos y generan un campo interdiscursivo en el que personajes negros subalternos se insertan en diferentes espacios y experiencias. *Ponciá Vicêncio* (2003) es una narrativa que retoma el pasado del personaje principal en confrontación con un presente desesperado. Este proceso de reencuadre es paralelo a los diferentes espacios en los que vive. A partir del análisis de los procesos compositivos del personaje, es posible reflejar que la invisibilidad del personaje está ligada a la formación simbólica, social y psicológica de la comunidad negra en Brasil.

Palabras llave: Conceição Evaristo. Diáspora. Personaje. Memoria.

Conceição Evaristo (1946 –) – poeta, contista, romancista, ensaísta, intelectual mineira – é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2011) e estuda, em paralelo à sua vida de escritora, as relações entre a literatura brasileira e as literaturas africanas de língua portuguesa. Participante ativa dos movimentos de valorização da cultura negra no país, estreou na literatura em 1990, quando passou a publicar seus contos e poemas na série *Cadernos Negros, do grupo paulistano Quilombhoje Literatura*. Escreveu obras como *Ponciá Vicêncio* (2003); *Becos da memória* (2006); *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008); *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d’água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), além de artigos variados em revistas e sites especializados.

A escritora negro-brasileira Conceição Evaristo possui obras que trabalham para além da sexualidade, da miséria e da ignorância experienciadas por ela mesma, retomando suas vivências de mulher negra. A figuração de suas personagens envolve a luta pela preservação da memória, presente na realidade de culturas marginalizadas. A escritora plasma vivências que relativizam o discurso hegemônico e manifestam a voz e o lugar de personagens femininas abafadas e subjugadas pelos centros de poder.

Desse modo, sua narrativa é singular pela composição de personagens negras que estão para além de uma figuração decalcada em uma construção social e imagética em que os negros não sejam protagonistas de suas histórias e vontades. Por meio da representação de espaços ignorados da sociedade, ela consegue fazer o leitor acessar perspectivas até então pouco exploradas de forma contundente pela literatura canônica que, mesmo tendo a presença de personagens negras, muitas vezes não conseguiu abarcar suas subjetividades. Para Maria Aparecida Andrade Salgueiro,

Conceição Evaristo se destaca hoje, junto a nomes como os de Geni Guimarães, Miriam Alves, Sonia Fátima da Conceição e outras, como representante de um movimento feminino com expressão literária que, aqui como nos Estados Unidos – só que com características próprias, locais, é claro – busca resgatar nomes esquecidos pela História literária e instigar o aparecimento de outros, assim como a expressão de emoções há mais de séculos recalçadas, caladas e oprimidas. (2004, p. 120-127)

Esse resgate se fundamenta na revisão da cultura e, conseqüentemente, da própria literatura brasileira, visto que a cultura popular de base africana sempre foi objeto de preconceito e, assim, processos de apropriação

cultural ou mesmo aculturação foram uma constante na construção da identidade literária nacional. Desse modo, a concepção de uma escrita negro-brasileira é aqui vista como consciência de que o fazer literário é perpassado por várias questões que exigem ser revisadas e discutidas, por meio de enfrentamento, em todos os espaços instituídos e/ou construídos.

A necessidade de identificação de uma classe negra, que exige se enxergar nos diversos espaços da sociedade brasileira, é um dos fatores que tem dado maior visibilidade à literatura negro-brasileira¹. Diferenciada, a literatura negro-brasileira nunca será “panfletagem” das agruras sofridas pelos negros, mas a necessidade de se abarcar novos sujeitos e subjetividades que não necessariamente instituem um novo cânone, mas que manifestem um imaginário plural da sociedade brasileira.

No sistema literário como um todo, a formação dos escritores e a identificação do público-alvo é de extrema importância. Sobre esse assunto, a escritora Ana Maria Gonçalves pontua, com propriedade, que:

1 O termo literatura negro-brasileira vem sendo defendido pelo escritor brasileiro Cuti e outros pesquisadores. A utilização dos conceitos negra ou afro-brasileira não abarcaria, na totalidade, a complexidade do que é ser um negro no Brasil. Aceitar e defender que há uma literatura negro-brasileira é visto não somente como uma questão estética, mas como a expressão das lutas e conquistas dos negros que foram escravizados e de seus descendentes.

Precisamos formar mais escritoras e escritores que, a partir de experiências e formações distintas, insiram suas próprias histórias na construção desse imaginário que chamamos de Brasil. Desta maneira, um grande público leitor potencial poderia ser formado, pois passaria a se identificar também, ao se ver representado. Conseguindo se transportar para dentro da história, literatura vira prazer, uma grande fonte de sonhos e de universos reais e possíveis. Conhecimento e, principalmente, a sua produção, é poder.²

A literatura negro-brasileira, com destaque para a produzida após os anos 1970, devido a vários fatores sociais, culturais e econômicos, conquista espaços de poder e representa personagens figuradas para além dos estereótipos, ancorando-se em um lugar de enunciação no qual a alteridade é a tônica. Assim,

em essência, uma das coisas que tais grupos buscam, além da apresentação de uma voz até então pouco (ou não) ouvida, é a rediscussão das formas de estabelecimento do cânon literário. Na medida em que grupos se reorganizam dentro da sociedade, tal quadro é obviamente refletido pela produção cultural, e a literatura se posiciona sob a égide de um novo perfil. Grupos até então considerados sem produção literária começam a apresentá-la e, principalmente,

2 Entrevista disponível em: <https://www.geledes.org.br/ana-maria-goncalves-fala-de-leituras-escritas-e-producao-literaria-negra>. Acesso em 22 fev. 2021.

vêm a conhecimento produções anteriores suas até então desconhecidas ou julgadas inexistentes. (SALGUEIRO, 2004, p. 115)

Pensando especificamente em Conceição Evaristo, pode-se dizer que a experiência de ser mulher e negra no Brasil denota uma vivência que se revela em diferentes significações e perspectivas, pois experiências diversas produzem textos diversos na esfera do sensível e do simbólico, o que combina com as palavras de Miriam Alves, diferenciando escritoras negras e brancas. Diz ela:

Estas identidades que pode parecer, a espectadores apressados em conclusões, um cordão de isolamento entre as mulheres brancas e negras, é na verdade um chamado para a consciência da complexidade da divisão social do papel da Mulher. Ao assumir esta identidade literária, as afro-brasileiras ultrapassam o cordão de isolamento, colocam o bloco na Avenida Brasil da literatura. Rompe-se, neste ato, com a parcialidade que é falar de literatura feminina (ou escrita por mulheres) sem levar em conta a amplitude das vivências relatadas pelas afrodescendentes. Não se trata de mera divisão temática somente, mas de um chamado à revisão de conceitos, não só literários, mas de transformações da sociedade brasileira no cerne da mentalidade patriarcal subjacente, nascida claramente na instituição de um sistema escravocrata. (ALVES, 2010, p. 188)

A obra literária e crítica de Conceição Evaristo é um exemplo emblemático da produção negro-feminina brasileira, ancorada em repensar espaços público e privado em que personagens negras transitam. Nesses espaços, elas experienciam diferentes opressões e violências e isso se espalha nos textos da escritora, já que:

A produção textual das mulheres negras é relevante, pois põe a descoberto muitos aspectos de nossa vivência e condição que não estão presentes nas definições dominantes de realidade e das pesquisas históricas. Partindo de um outro olhar, debatendo-se contra as amarras ideológicas e as imposições históricas, propicia uma reflexão revelando a face de um BrasilAfro (destaque no original) feminino, diferente do que se padronizou, humanizando esta mulher negra, imprimindo um rosto, um corpo e um sentir mulher com características próprias. (ALVES, 2010, p. 67)

A narrativa *Ponciá Vicêncio* possui este viés, visto que humaniza uma mulher negra aparentemente comum, mas com uma profundidade psicológica ímpar, imersa em “um vazio que era só dela” (EVARISTO, 2003, p. 66). É uma narrativa fragmentada com forte teor conotativo, e apresenta processos compositivos complexos. A personagem-título revela-se a partir de reminiscências e vazios que se encontram no choque de diferentes espaços, temporalidades e vozes.

Ponciá se apresenta como ser alheado, ensimesmado. Esse alheamento inicia com o próprio nome, não compreendido por ela, e só piora no decorrer da narrativa:

O tempo passava, a menina crescia e não se acostumava com o próprio nome. Continuava achando o nome vazio, distante. Quando aprendeu a ler e a escrever, foi pior ainda, ao descobrir o acento agudo de Ponciá. Às vezes, num exercício de autoflagelo ficava a copiar o nome e a repeti-lo, na tentativa de se achar, de encontrar seu eco. (EVARISTO, 2003, p. 29)

A falta de eco de “um nome que não tinha dono” (EVARISTO, 2003, p. 29) era acentuada pelo fato de Vicêncio ser o sobrenome de um coronel (senhor das terras da vila onde Ponciá cresceu) fazendo com que todos os negros da localidade se chamassem Vicêncio, mantendo “a marca daqueles que se fizeram donos das terras e dos homens” (EVARISTO, 2003, p. 29). Esse processo de identificação com o passado escravocrata denota o teor diaspórico da narrativa, lembrando que a Diáspora africana possui suas idiossincrasias, já que:

Do mesmo modo, o conceito diáspora passou a ser utilizado por religiosos, ativistas e intelectuais ligados às tradições africanas e à luta antirracista. Assim, também como os judeus, os descendentes de africanos espalharam-se pelo mundo. Contudo, a

marcante diferença encontra-se no fato de que estes o fizeram, sobretudo, de modo compulsório e como resultado da escravidão. Uma vez instalados em quaisquer dos continentes, por mais que as tradições fossem represadas ou aniquiladas, os descendentes de africanos davam início a um processo de criação, invenção e re-criação da memória cultural dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade. Com esta rede de interação, as múltiplas culturas africanas, que se espalharam pelo mundo, preservaram visíveis traços das inúmeras comunidades étnicas a que pertenciam, sendo os mais marcantes aqueles manifestos por meio da força do ritmo musical, dos movimentos assimétricos na dança, na culinária e nas sabedorias de cura extraídas da fauna e da flora tropical. (TAVARES, 2008/2010, p. 81)

A tentativa de identificação com a comunidade negra se acentua com o constante deslocamento de Ponciá em busca de suas origens e das trocas existentes entre ela e a mãe, constituindo um cenário feminino. Para Eduardo de Assis Duarte:

O texto de Ponciá Vicêncio destaca-se também pelo território feminino de onde emana um olhar outro e uma discursividade específica. É desse lugar marcado, sim, pela etnicidade que provém a voz e as vozes-ecos das correntes arrastadas. Vê-se que no romance fala um sujeito étnico, com as marcas da exclusão inscritas na pele, a percorrer nosso passado em contraponto

com a história dos vencedores e seus mitos de cordialidade e democracia racial. Mas, também, fala um sujeito gendrado, tocado pela condição de ser mulher e negra num país que faz dela vítima de olhares e ofensas nascidas do preconceito. Esse ser construído pelas relações de gênero se inscreve de forma indelével no romance de Conceição Evaristo, que, sem descartar a necessidade histórica do testemunho, supera-o para torná-lo perene na ficção. (2006, p. 308)

Considerado um romance de formação³, o texto evaristiano possui particularidades oriundas do próprio fazer literário da autora, que busca revelar as agruras dos negros em busca de suas origens e identidades, o que imprimiria ao texto um mundo possível diaspórico, visto que, de acordo com Stuart Hall, as comunidades diaspóricas vivem a ferida do desenraizamento, pois “longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas” (2018, p.33). Essa falta de continuidade perpassada por violências físicas e simbólicas é sentida por Ponciá, que se encontra em um vazio existencial quando se percebe imersa em um mundo

3 Aqui existe a apropriação e flexibilização do termo romance de formação, tradicionalmente visto como narrativa que “ poderá ser chamada de Bildungsroman, sobretudo devido ao seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance” (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 19).

que a exclui por ser mulher e negra. Tanto no campo como na cidade, ela ocupa espaços periféricos que só reforçam seu não pertencimento. Para Eduardo Assis Duarte:

Em *Ponciá Vicêncio*, a autora retoma o procedimento – que arriscaríamos chamar de brutalismo poético – ao narrar numa linguagem concisa e densa de sentido a vida de uma afro-brasileira oriunda do mundo rural, desde a infância até a “maturidade” desterritorializada na favela em que vegeta junto ao companheiro. A narrativa configura-se, conforme dissemos, como um *bildungsroman* feminino e negro ao dramatizar a busca quase intemporal da protagonista, a fim de recuperar e reconstituir família, memória, identidade. No entanto, a veia antropofágica se faz presente na postura de rasurar o modelo europeu para conformá-lo às peculiaridades da matéria representada. Assim, a apropriação feita por Conceição Evaristo ganha contornos paródicos, pois em lugar da trajetória ascendente do personagem em formação, oriunda de Goethe e tantos mais, o que se tem é um percurso de perdas materiais, familiares e culturais. E, em lugar da linearidade triunfante do herói romanesco, temos uma narrativa complexa e entrecortada, a mesclar de forma tensa passado e presente, recordação e devaneio. (DUARTE, 2006, p. 306-307)

A apropriação da estrutura de um romance tradicional em uma narrativa que trata da difícil identificação dos sujeitos

diaspóricos revela as fronteiras em que as comunidades pós-coloniais se formaram em uma perspectiva subalterna. Isso exprime a corrosão do eurocentrismo em diferentes níveis semionarrativos, visto que as estratégias narrativas e a temática são construídas como antítese de um romance de formação europeu.

O fato de a narrativa ser protagonizada por uma mulher negra também é um fator instigante, já que, para Wilma Patrícia Marzardi Dinardo Mass, “o romance de formação ou de aprendizagem feminino mostrar-se-ia pois como um vetor revolucionário, subversivo, pela subversão do próprio modelo textual ao qual recorre” (2000, p. 247) e a visibilidade de questões étnico-raciais oferece uma matiz que demonstra a representação da procura pela identidade negro-brasileira.

O devaneio, a lembrança e a apatia denotam uma personagem esfacelada pela história incompleta de seus ancestrais. Sendo considerada herdeira de seu avô, cuja aparência era nítida para todos que o conheceram, não consegue fazer conexões com sua vivência e o passado e “assim como ele [o avô], gostava de olhar o vazio [...] sabia para onde estava olhando. Ela via tudo, via o próprio vazio” (EVARISTO, 2003, p. 29). Essa fixação pelo vazio percorre toda a narrativa, e a personagem transforma-se também em

um vazio que precisa ser preenchido. Adulta, desfalecendo na favela, sem perspectivas ou alegrias, Ponciá mergulha em sensações e pensamentos esparsos na tentativa de se encontrar e se compor, já que não consegue encontrar traços de pertencimento no espaço da cidade. Assim,

ela gastava todo o tempo com o pensar, com o recordar. Relembra a vida passada, pensava no presente, mas não sonhava com o futuro. O amanhã de Ponciá era feito de esquecimento. [...] Uma noite ela passou todo o tempo diante do espelho chamando por ela mesma. Chamava, chamava e não respondia. (EVARISTO, 2003, p. 19)

A primeira imagem da protagonista adulta é em sua casa na favela, ora sentada na janela ora a se mirar com desespero no espelho. Seu barraco simboliza a sua luta na cidade, onde trabalhara por anos com o intuito de oferecer uma vida melhor para os seus. No entanto, no decorrer da narrativa, esse espaço é retratado de forma a mostrar a perda da tenacidade de Ponciá, com buracos nas paredes e nas telhas e com ratos a caminhar no chão, onde havia um fogão com poucas brasas entre cinzas, com a uma janela em que ficava “olhando o nada” (EVARISTO, 2003, p. 19) em um alheamento tamanho que até “esquecia de contemplar o céu” (2003, p. 14).

Esse espaço é um contraste com a sua casa na Vila Vicêncio, no tempo em que “gostava de ser menina. Gostava de ser ela

própria. Gostava de tudo. Gostava.” (EVARISTO, 2003, p. 13), perto do rio em que havia nascido e que encontrava material para fazer pratos de cerâmica. Sua casa no campo simboliza o território feminino, em que ela e sua mãe vivem a mexer no barro e esperar os homens voltarem da lida na terra dos brancos. Utilizando o olhar da mãe para configurar Ponciá, o narrador demonstra os momentos de troca e afeto entre mãe e filha:

A menina era a sua filha mulher. Falavam, trabalhavam e cantavam juntas. Já bem pequena, ela entendia o barro e ia ao rio buscar a massa. Sabia qual era a melhor, qual a mais macia, a mais obediente. Reconhecia aquela que aceitava de bom grado o comando das mãos, traduzindo em formas ou desejos de quem cria. Ela conhecia de olhos fechados a matéria do rio. (EVARISTO, 2003, p. 77)

Nascer, transitar e depois ansiar pelo rio, cujo “curso das águas é a corrente da vida e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 780), exprime a formação de uma vida transfigurada por outras vidas e mortes. Ponciá Vicêncio é diferente porque o chamar do rio a transforma em um ser que retém e fecunda outras vivências dentro de si, o que se prenuncia no dia do nascimento da personagem:

Uma manhã, Maria Vicência acordou ouvindo choro de criança. Apurou os ouvidos. E na atenção da escuta, o susto. O

choro vinha de dentro dela. Alisou a barriga acarinhando a filha que ali cumpria o tempo de ser, sentiu movimentos e soluços. O que fazer? [...] Caminhou intuitivamente para o rio e à medida que adentrava nas águas, a dor experimentada pela filha se fazia ouvir de uma maneira mais calma (EVARISTO, 2003, p. 124-125)

O rio é, desse modo, o espaço em que Ponciá se sente livre para brincar e produzir seus brinquedos. Além disso, é o único local em que tenta ver a si mesma, repetindo seu nome ao mesmo tempo que mira as águas. O interrogar-se ao espelho, substituto do rio em que Ponciá crescera, é uma tentativa de ter seu nome ecoando dentro de si e, conseqüentemente, evocar uma identidade nunca encontrada. Não se pode deixar de salientar que a analogia água-espelho é muito profícua porque ambos podem ser usados para a especulação e para representar a alma de quem os contempla (CHEVALIER GHEERBRANT, 2012). Este último fator é relativizado na narrativa, visto que Ponciá nada consegue enxergar e “ela vazia se sentia sem nome” (EVARISTO, 2013, p. 19).

Essa interrogação constante se dá em seu desejo de ser mais que seu próprio nome e sua própria história, ambos pertencentes aos brancos. O rastreamento da identidade, expresso pelo choque de realidades, espaços e

temporalidades, desenvolve-se na tentativa de erigir uma linha temporal afetiva a fim de amalgamar suas memórias e fracassos tecidos muito antes de seu nascimento.

A indagação sobre o seu nome é um ponto nevrálgico na construção da personagem. Ao não se identificar com ele, lança indagações sobre a sua própria história e a de seus ancestrais, fazendo com que o leitor comece a delinear a personagem sob o signo da confrontação. Procurando substitutos para o seu nome, no tempo em que ainda sonhava, Ponciá tenta emitir narrativas verdadeiras para as suas raízes. A composição de si mesma, além da revisão da trajetória de sua própria família, erigida sobre uma relação tensa de subalternidades questionadas, porém não totalmente superadas, é um desafio. Essa relação se coloca de maneira violenta na lembrança, conhecida e repetida por todos, do avô de Ponciá:

Vô Vicêncio com a mulher e os filhos viviam anos e anos nessa lida. Três ou quatro dos seus, nascidos do “ventre livre”, entretanto, como muitos outros, tinham sido vendidos. Numa noite, o desespero venceu. Vô Vicêncio matou a mulher e tentou acabar com a própria vida. Armando com a mesma foice que lançara contra a mulher, começou a se autoflagelar decepando a mão. Acudido, é impedido de continuar o intento. Estava louco, chorando e rindo. Não morreu o Vô Vicêncio, a vida continuou

com ele, independentemente de seu querer. Quiseram vendê-lo. Mas quem compraria um escravo louco e com o braço cotó? Tornou-se um estorvo para os senhores. Alimentava-se das sobras. Catava o resto dos cães, quando não era assistido por nenhum dos seus. Viveu ainda muitos e muitos anos. Assistiu, chorando e rindo, aos sofrimentos, aos tormentos de todos. E só quando acabou de rir todos os seus loucos risos e chorar todos os seus insanos prantos, foi que Vô Vicêncio se quedou calmo. (EVARISTO, 2003, p. 51-52)

A história do Vô Vicêncio é uma versão do sistema escravocrata brasileiro não levada em consideração pelo discurso oficial, o que também configura o discurso diaspórico. O desespero sentido por ele se desdobra em sua descendência e Ponciá, sua herdeira, mesmo adulta e vivendo na cidade como empregada doméstica, em uma visita à terra dos negros, escuta as histórias “como se fosse a primeira vez. Bebia os detalhes remendando cuidadosamente o tecido roto de um passado, como alguém que precisasse recuperar a primeira veste para nunca mais se sentir desamparadamente nua” (EVARISTO, 2003, p. 63). Essa escuta repetitiva se choca com o silêncio recorrente de suas ausências em um contínuo movimento de esquecimento e rememoração.

Essa confrontação com o passado escravocrata também é vislumbrada na caracterização do pai da protagonista,

pouco lembrado por ela por estar sempre a lavrar as terras dos brancos:

Filho de ex-escravos, crescera na fazenda levando a mesma vida dos pais. Era pajem do sinhô-moço. Tinha a obrigação de brincar com ele. [...] Um dia, o coronelzinho exigiu que ele abrisse a boca, pois queria mijar dentro. O pajem abriu [...] naquela noite teve mais ódio do pai. Se eram livres, por que continuavam ali? Por que, então, tantos e tantas negras na senzala? [...] Perguntou e a resposta do pai foi uma gargalhada rouca de meio riso e meio pranto. O homem não encarou o menino. Olhou o tempo como se buscasse no passado, no presente e no futuro uma resposta precisa, mas que estava a lhe fugir sempre. (EVARISTO, 2003, p. 18)

A vivência e a lembrança da escravidão acabam por ser uma experiência sensível que se reverbera na vida da protagonista, mostrando várias maneiras de se encarar a repressão imposta pelo sistema escravocrata ainda vigente. Ao contrário de Vô Vicêncio, que encontra no assassinato e na loucura um modo de suportar sua vida, o pai abafa suas perguntas, verga-se sobre o poderio dos brancos, silencia sua raiva e “se descontente estava, era resmungar, mas tão baixinho e com os lábios tão cerrados, que os resmungos caíam para si próprio, numa discordância funda e nula” (EVARISTO, 2003, p. 30). Esse silêncio da figura masculina que deveria

ser a mais marcante de sua vida (mas que não está presente porque precisa enriquecer os brancos), em paralelo com a alienação de seu avô, reverberam na vida da protagonista em uma marca dolorosa que não a deixa progredir, pois o silêncio a obriga a retornar constantemente aos abismos do vivido e da memória em momentos em que “caía meio morta, desfalecida, vivendo, porém, o mundo ao redor, mas não se situando, não se sentindo” (EVARISTO, 2003, p. 63).

Isso se dá porque “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que um acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN apud BERND, 2018, p. 131). O não limite do lembrado faz com que Ponciá fique paralisada, em busca de um sentido que está no contato com as suas origens também nebulosas. Esse retorno constante e, aparentemente, infrutífero, faz com que as fronteiras entre o familiar e o simbólico sejam esgarçadas.

A perpetuação da condição de escravizados da família Vicêncio foi uma das razões de a personagem procurar uma nova vida. Cansada de tanta pobreza, resolve sair de casa repentinamente:

Estava cansada de tudo ali. De trabalhar o barro com a mãe, de ir e vir às terras dos brancos e voltar de mãos vazias. De ver a

terra dos negros coberta de plantações, cuidadas pelas mulheres e crianças, pois os homens gastavam a vida trabalhando na terra dos senhores, e depois a maior parte das colheitas ser entregue aos coronéis. Cansada da luta insana, sem glória, a que todos se entregavam para amanhecer cada dia mais pobres, enquanto alguns conseguiam enriquecer-se todo o dia. (EVARISTO, 2003, p. 33)

No entanto, embora fora da roça, longe da fazenda dos brancos, Ponciá não consegue romper com seu papel de subalterna, porém encontra-se feliz por ter feito algo a mais que muitos dos que viviam no povoado. Doméstica a vida toda, suas vitórias são conseguir um barraco na favela e ter um companheiro. Logo no início da relação, o seu homem a encara como uma mulher tenaz com muitos sonhos e certezas:

Ele estava enamorado e observara que ela era uma pessoa muito ativa. Estava sempre a lidar. Era bonita. Tinha um jeito estranho que ele não sabia bem o que era. Gostava de cantar. Tinha uma voz de ninar criança e de deixar homem feliz. Haviam conversado algumas vezes. Sabia que a moça viera da roça e que deixando a mãe e o irmão, pessoas que agora ele procurava tanto. Trabalhava ali e tinha uma casinha no morro. Ele gostava da tenacidade dela, de seu olhar adiante. Era uma mulher sozinha e muito mais forte do que ele. Era de uma pessoa assim que ele precisava. Ele estava também

a trabalhar, só que sozinho e não conseguia nem sonhar. Ela, entretanto, figurava ser a dona dos sonhos, parecia morar em outro lugar. (EVARISTO, 2003, p. 65)

No entanto, isso logo é relativizado e a cidade se constrói como um espaço que oprime e aliena. Mesmo que no início haja uma certa esperança de uma vida melhor, Poncá Vicêncio não deixa de ser anulada só porque não estava mais no campo. Ao comprar seu barraco na favela, ela assume mais uma vez um espaço periférico, agora dentro da ordenação citadina.

Desse modo, Ponciá se torna duplamente excluída. Seja no povoado, seja na cidade, ela não conquistou um lugar de fala, visto que ocupava espaços periféricos e marginalizados. A invisibilidade de Ponciá no campo e na cidade é reflexo do próprio processo de invisibilidade dos espaços ocupados pelos negros.

Essa divisão racial do espaço fragmenta ainda mais a personagem duplamente periférica. No campo, pelo menos, ela se identificava com sua família. Na cidade, não tinha ninguém. Essa falta de identificação faz com que ela perca o contato com a terra e com ela mesma. A constatação de que perderia para a cidade é paulatinamente construída como uma consequência natural da ausência dos seus,

expressa pelas mãos que não paravam de coçar e pelos seus constantes devaneios:

A mão continuava coçando e sangrando entre os dedos, nesses momentos ela sentia uma saudade de trabalhar com o barro. Havia dias, também, que o vazio que lhe enchia a cabeça vinha por duas ou três vezes. Se estivesse de pé, agarrava com força na beira da pia ou do tanque e esperava a sensação passar. Nem sempre passava rápido. Tinha muito medo de que a patroa visse. (EVARISTO, 2003, p. 81)

Após algum tempo, sem notícias do irmão e da mãe, Ponciá Vicêncio não suporta mais viver na cidade e o processo de dissociação se fortalece. Com o passar dos anos, e se indaga: “o que acontecera com os sonhos tão certos de uma vida melhor? Não eram somente sonhos, eram certezas! Certezas que haviam sido esvaziadas no momento em que perdera contato com os seus. E agora feito morta-viva, vivia” (EVARISTO, 2003, p. 34). Essa morte em vida é expressa pela falta de laços de Ponciá. Sem a família por perto, perde a sua frágil identidade, já que não consegue se identificar com a cidade e com seu companheiro, cujo amor morrera junto com seus filhos, o que combina com suas indagações sobre seu casamento:

Ele, ao lado dela, ressonava tranquilo, como se estivesse com a vida resolvida. Deus meu,

será que o homem não desejava mais nada? Para ele bastava o barraco, a comida posta na lata de goiabada vazia? O pó, a poeira das construções civis, os goles de cachaça toda a semana? O papo rápido com os amigos? Será que isso bastava? Às vezes, ela percebia nele um vislumbre de tristeza. Tinha vontade então de abrir o peito, de soltar a fala, mas o homem era tão bruto, tão calado. Nem quando ela o conheceu, nem quando ela e ele sorriam e se amavam ainda, Ponciá conseguiu abrir para ele algo além do que seu corpo-pernas. (EVARISTO, 2003, p. 44)

Ponciá não encontra alento na maternidade. Sem filhos para perpetuar suas histórias e memórias, perde-se no mundo dos sonhos, em um constante recordar que aumenta seu vazio. A morte das crianças aumenta a distância entre a personagem principal e o marido:

Lembrou-se dos sete filhos que tivera, todos mortos. Alguns viveram por um dia. Ela não sabia bem por que eles haviam morrido. Os cinco primeiros tivera em casa com a parteira Maria da Luz. A mulher chorava com ela a perda dos bebês, tão sacudidinhos, mas que não vingavam nunca. Os dois últimos tivera no hospital. Os médicos disseram que eles morriam por causa de uma complicação de sangue. Depois dos sete, ela nunca mais engravidou. O homem de Ponciá Vicêncio se mostrava também acabrunhado com a perda dos meninos. A cada gravidez sem sucesso, ele bebia por longo tempo e evitava contato com ela. Depois voltava, dizendo que iria

fazer outro filho e que aquele haveria de nascer, crescer e virar homem. Ponciá já andava meio desolada. Abria as pernas, abdicando do prazer e desesperançosa de ver se salvar o filho. (EVARISTO, 2003, p. 53)

Os filhos mortos exteriorizam o não lugar de Ponciá Vicêncio, obrigando-a questionar o lugar nos negros no mundo, aparentemente fadados a trabalhar sem nenhum prazer. A morte em vida de Ponciá se desdobra em mortes em vida de todos os seus ancestrais e os filhos não vingados parecem prenunciar o fim dessa corrente sem sonhos e felicidade:

Os pais, os avós, os bisavós sempre trabalhando na terra dos senhores. A cana, o café, toda a lavoura, o gado, as terras, tudo tinha dono, os brancos. Os negros eram donos da miséria, da fome, do sofrimento, da revolta suicida. Alguns saíam da roça, fugiam para a cidade, com a vida a se fartar de miséria, e com o coração a sobrar esperança. Ela mesma havia chegado à cidade com o coração crene em sucessos e eis no que deu. Um barraco no morro. Um ir e vir para a casa das patroas. Umas sobras de roupa e de alimento para compensar um salário que não bastava. Um homem sisudo, cansado, mais do que ela talvez, e desesperançado de outra forma de vida. Foi bom os filhos terem morrido. Nascer, crescer, viver para quê? (EVARISTO, 2003, p. 82)

A falta de filhos e as ausências são recebidas pelo marido de forma violenta, o que mostra mais um contraste entre a

casa do campo e da cidade, entre o passado quase idílico da infância e o presente opressor da vida adulta. Enquanto no campo os objetos provinham do rio e eram cuidadosamente guardados, além de o pai e o irmão fazerem tudo o que a mãe Maria Vicêncio mandava, na cidade a protagonista possuía um prato de goiabada para comer e o marido a espancava dizendo que ela estava com um encosto quando a via jogada em um cantinho do barraco, como aqui retratado:

Houve época em que ele bateu, esbofeteou, gritou... às vezes, ela se levantava e ia arrumar a comida, outras vezes, não. Um dia ele chegou cansado, a garganta ardendo por um gole de pinga e sem um centavo para realizar tão pouco desejo. Quando viu Ponciá parada, alheia, morta-viva, longe de tudo, precisou fazê-la doer também e começou a agredi-la. Batia-lhe, chutava-a, puxava-lhe os cabelos. Quando o homem viu o sangue a escorrer-lhe pela boca e pelas narinas, pensou em matá-la, mas caiu em si assustado. Foi ao pote, buscou uma caneca d'água e limpou arrependido e carinhoso o rosto da mulher [...] Ele ficou com o remorso guardado no peito. A mulher devia estar doente, devia estar com algum encosto. (EVARISTO, 2003, p. 96-97)

Com o tempo, porém, o marido de Ponciá demonstra pela primeira vez o compreendimento da companheira. O que havia nela não era um encosto, mas uma solidão latente, uma falta de raízes e perspectivas. Estar afastada

do rio e de sua herança estava destruindo seus sonhos. Ponciá Vicêncio estava incompleta e não poderia então dar-se mais ao homem. Este, por outro lado, finalmente também percebe que não pode oferecer àquela relação nada além do corpo (algo que ela intuía desde o início da relação). A falta de ponte entre o casal isola mais ainda a mulher e ele, tomado de ternura, tenta apenas vê-la como uma companheira de sofrimento.

Os constantes deslocamentos de Ponciá demonstram uma tentativa, mesmo que frustrada, de procurar novos começos, construir novos significados. Ao trilhar os caminhos na linha do trem, ela encontra um mundo fragmentado que a exclui, o que a obriga a ressignificar o seu lugar em sua terra natal. A jornada da protagonista entre a vila e a cidade, entre o quarto de empregada e a favela, entre o vivido e o lembrado na verdade faz com que ela estremeça uma estrutura em que todos os seus estavam “sob o jugo de um poder que, como Deus, se fazia eterno” (EVARISTO, 2003, p. 49), o que combina com a simbologia do trem, posto que este “evoca o veículo da evolução, que dificilmente tomamos, na direção certa ou errada, ou que perdemos; simboliza uma evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara a uma nova vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 897).

Desse modo, nada mais justo que terminar a narrativa reencontrando sua mãe e irmão na estação de trem, demonstrando mais uma vez que a retomada do rio e a volta a seu lugar de origem não poderia ser mais adiada. No encontro, a mãe percebe:

A menina continuava bela; no rosto sofrente, feições de mulher. Por alguns momentos, em outras faces, não só a de Vô Vicêncio, visitaram o rosto de Ponciá. A mãe reconheceu todas, mesmo aquelas que chegavam de um outro tempo-espço. Lá estava a sua menina única e múltipla. Maria Vicêncio se alegrou, o tempo de reconduzir a filha à casa, à beira do rio estava acontecendo. Ponciá voltaria ao lugar das águas e lá encontraria a sustância, o húmus para o seu viver. (EVARISTO, 2003, p. 125)

Ao retornar ao rio, agora modificada pela aceitação de seu tempo lembrado e esquecido, Ponciá Vicêncio constitui o “elo e herança de uma memória reencontrada pelos seus, não se perderia jamais, se guardaria nas águas do rio” (EVARISTO, 2003, p. 128). Assim, o conjunto de experiências da personagem título se mostra como a apropriação dos territórios e das memórias, além de tecer elos de significação definidos por sua relação com o espaço e o tempo em um processo identitário ancorado em uma memória coletiva que se coloca nas fronteiras unidas em um constante diálogo. Os

processos de composição da personagem demonstram um mundo possível ficcional em que a coexistência de discursos vários explicitam a apreensão da experiência diaspórica.

A reconstituição das diversas histórias e memórias dos negros do Brasil na obra de Conceição e de outros escritores simboliza a emergência de imagens que contrariam o que é comumente chamado de cânone literário, formado por forças diversas que, quando vistas abstratamente sob uma perspectiva diacrônica ou sincrônica, podem se transformar em vetores legitimadores de algumas tendências afins em dada época. Na obra de Conceição Evaristo, há uma espécie de releitura da história pelo olhar dos marginalizados, em especial das mulheres negras, em uma busca identitária. Segundo Jacques Le Goff, “a ausência de um passado conhecido e reconhecido, à míngua de um passado, pode também ser fonte de grandes problemas de mentalidade ou identidade coletivas” (1992, p. 204). Mulheres negras, as personagens de Conceição precisam trocar impressões como uma maneira de reconhecimento de si mesmas. As questões que elas levantam são também fruto da polivalência histórica contemporânea, que demonstra o desmoronamento ou flexibilização de ideologias e de discursos: cultura, identidade, subjetividade e gênero. São ficcionalizações entre as rachaduras da história, formando

novas versões e novos significados, textos múltiplos com olhar particularizado, visto que

o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses acontecimentos passados em “fatos” históricos e presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1991, p. 122)

Ponciá Vicêncio, portanto, pode ser lida como uma narrativa que evidencia o discurso diaspórico e relativiza a história única, em uma jornada simbólica de uma personagem que se constitui como sujeito a partir da confrontação de memórias e espaços. Ao refletir sobre seu papel no mundo não de forma individualizada, mas como parte de uma comunidade historicamente excluída, a protagonista demonstra as consequências sociais e psicológicas desta exclusão, demonstrando modos de viver diferenciados.

REFERÊNCIAS

ALVES, Miriam. A literatura negra feminina no Brasil – pensando a existência. *Revista da ABPN*. v. 1, n. 3, p. 181-189, novembro/fevereiro de 2010/2011. Disponível em: <http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/280>. Acesso em: 5 maio 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 14, p. 305-308, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v14n1/a17v14n1.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, UFMG, 2018.

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1992.

MAAS, Wilma Patrícia Marzardi Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas*. Estudos de narrativas – Estados Unidos e Brasil. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

TAVARES, Julio César. Diáspora africana: a experiência negra de interculturalidade. *Cadernos Penesb*. Periódico do Programa de Educação sobre o Negrona Sociedade Brasileira – FEUFF. Rio de Janeiro/Niterói – EdUFF, n. 10, p. 77-85, 2008-2010.

Angélica Maria Santana Batista

Doutora em Literatura Comparada e mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Participa do diretório de grupo de pesquisa do CNPq “Estudos Literários: outras linguagens; outros discursos.

Atua como educadora social em ONGs e eventos envolvendo a exaltação da literatura. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9858240966265330>

Email: angelicamsbatista@gmail.com

A EXALTAÇÃO FEMININA NA OBRA DE ALBERTINA BERTHA

Bruno Lima

Resumo: O presente artigo resgata *Exaltação*, romance de estreia de Albertina Bertha, publicado em 1916 com boa recepção da crítica e que, posteriormente, caiu no ostracismo. Ao analisar o romance, pretendemos lançar luz sobre a obra de modo a repercutir positivamente a literatura de autoria feminina, normalmente à margem do cânone, e levantar algumas questões pertinentes não apenas ao romance, mas à sociedade patriarcal na virada do século XIX para o XX. A protagonista Ladice é exemplar da luta feminista pela igualdade de gênero e icônica da introspecção feminina. Para um maior aprofundamento analítico, trabalhamos com o pensamento de Nietzsche, filósofo muito apreciado pela autora e bastante citado no romance. Os conceitos de apolíneo e dionisíaco servem como alicerce para o entendimento da personagem, cuja introspecção é flagrante. Também utilizamos textos críticos sobre o feminino de modo a dar mais subsídios para a compreensão do tema central no romance de Albertina Bertha.

Palavras-chave: Cânone. Autoria Feminina. Albertina Bertha. *Exaltação*.

Abstract: This article rescues *Exaltação*, Albertina Bertha's debut novel, published in 1916 with good critical reception and that was ostracized afterwards. By analyzing the novel, we intend to enlighten the work in order to positively reflect the female authorship literature, usually outside the canon, and to raise some questions pertinent not only to the novel, but to the patriarchal society at the turn of the 19th to the 20th century. The protagonist Ladice is a portrait of the feminist struggle for gender equality and of the iconic female introspection. For a more in-depth analysis, we consider Nietzsche's line of reasoning, a philosopher that is highly appreciated by the author and widely quoted in the novel. The concepts of Apollonian and Dionysian serve as a foundation for comprehending the character, whose introspection is striking. We also use critical texts on the feminine to provide more information towards the understanding of the central theme in Albertina Bertha's novel.

Keywords: Canon. Female Authorship. Albertina Bertha. *Exaltação*.

O cânone literário brasileiro necessita de revisões de modo a ressignificar obras de qualidade e até então muito pouca conhecidas, senão de todo olvidadas. Dentre os títulos relegados ao ostracismo, certamente os de autoria feminina constituem maior número, haja vista a formação do cânone ser feita por homens e para homens, isto é, a literatura escrita por mulheres pouco apreço recebeu dos formadores e mantenedores da Inteligência nacional. Uma breve análise nos principais manuais de história da literatura brasileira ratifica a marginalidade de nossas autoras, com raras e breves alusões a um número reduzido de obras merecedoras de análise. Buscar razões para o privilégio de autores homens e a quase absoluta ausência de mulheres que deixaram obras de valor para as nossas letras encontraria resposta no âmbito sociológico, que foge ao interesse presente; basta que concordemos ser a sociedade patriarcal a dominante, na qual ao homem cabia o espaço público e laboral e à mulher o espaço privado e doméstico, ainda que estejamos, atualmente, progredindo nesse sentido.

Felizmente, é crescente o número de pesquisadoras a escreverem sobre a autoria feminina, bem como é significativo o número de autoras a publicarem na atualidade. A crítica feminista, que ganha relevo a partir do pós-estruturalismo

e da decorrência dos estudos culturais, tem sido importante ao trazer a público escritoras até então ignoradas pelo cânone vigente, não pela simples questão de gênero, mas sobretudo por redescobrir obras e autoras de peso para a literatura brasileira. A respeito do cânone, «é vital resgatar, a favor do feminino, todas aquelas vozes descanonizantes (incluindo as masculinas) que liberam leituras heterodoxas, capazes de subverter e pluralizar o cânone» (RICHARD apud FIGUEIREDO, 2020, p. 85). Para iluminar uma literatura posta à margem, analisaremos *Exaltação*, romance de Albertina Bertha publicado em 1916 e que obteve grande repercussão à época. A escolha desse romance ilustra muito bem três pontos que julgamos importantes: restabelecer uma leitura analítica de obra cuja recepção foi bastante promissora quando de sua publicação; dar visibilidade a um texto que, além de escrito por uma mulher, trabalha amiúde a distinção entre gêneros; e analisar a forma como uma protagonista mulher é construída sob a ótica feminina.

Para atingir os objetivos propostos, a escritora Albertina Bertha tem importância capital. Nascida no Rio de Janeiro em 1880, faleceu na mesma cidade no ano de 1953. Em vida, recebeu educação privilegiada, chegando a estudar línguas, estética e filosofia, além de participar ativamente

na imprensa, com publicações nos periódicos *O Jornal*, *Jornal do Comércio*, *O País*, *O Malho*, *A Noite*, dentre outros. Sua contribuição intelectual não se restringiu aos textos publicados em jornais e revistas, haja vista a participação ativa em grêmios culturais e na Sociedade de Homens de Letras, sob indicação de Olavo Bilac. Ela não se limitou a escrever ficção e tem um conjunto importante de ensaios publicados posteriormente em dois volumes com o título *Estudos* (primeira e segunda séries). Nelly Novaes Coelho, em seu importante *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, apresenta um verbete para Albertina Bertha, mas abstém-se de tecer comentários sobre *Exaltação*, romance de estreia da autora, e analisa apenas *Voleta*, seu terceiro romance. Anna Faedrich (2017) é a pesquisadora que se deterá com mais cuidado analítico sobre o romance em questão, dedicando não apenas sua pesquisa de mestrado sobre ele, como também, na Fundação Biblioteca Nacional, organizando uma edição crítica sobre a obra de estreia da escritora com o objetivo de tornar mais acessível sua leitura.

O enredo de *Exaltação*, em um primeiro momento, pode parecer banal, pois trata-se de uma jovem muito bem educada e proveniente de uma família tradicional que necessita render-se à vontade paterna e materna de

um casamento por conveniência, sem quaisquer premissas amorosas. A protagonista Ladice mostra-se, de início, avessa e crítica às convenções sociais e demonstra fugir do paradigma comportamental que cabia à mulher na virada do século XIX para o XX. Apesar de não amar o pretendente escolhido pela família, vê-se obrigada a cumprir o desejo familiar e rende-se ao matrimônio, mas sente-se apaixonada por outro homem, o poeta Teófilo, com quem manterá um relacionamento adúltero. O adultério, comum em grandes obras da literatura brasileira oitocentista, reaparece, mas dessa vez sob a ótica feminina e sem as agruras do olhar patriarcal presentes, por exemplo, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, no qual Capitu é exilada pelo marido Bento Santiago, narrador do romance. Diferentemente de Capitu, Ladice possui voz, apesar do romance ser construído em terceira pessoa – aqui, a participação de um narrador onisciente é interessante porque ele aproxima-se da personagem, muitas vezes dando a entender que comunga com o pensamento de Ladice. Anna Faedrich utiliza o conceito de psiconarração, que “é o discurso do narrador sobre a consciência de uma personagem”, para enfatizar a aproximação existente entre ambos, pois, “dessa forma, a psiconarração permite que o narrador, no contexto de terceira pessoa, volte o seu olhar para o interior das personagens,

podendo, assim, emitir julgamentos durante a narrativa, buscando sempre a individuação e não a generalização” (2017, p. 98). Como veremos mais à frente, essa individuação é um ponto-chave para a construção de *Exaltação*.

Um casamento arranjado, cujas características aproximam-se da mercantilização da mulher, não é novidade alguma, seja social, seja literariamente. Mary Del Priori (2009), em estudo referente à condição feminina no Brasil Colônia, já alertava que a mulher deveria manter o amor fora da condição conjugal e que, mais que amar seu marido, era necessário suportá-lo. Essa tradição chega ao tempo de Ladice, cuja mãe afirma sem meias palavras, irritada com os modos revolucionários da filha: “– Como são tolas as mulheres de hoje! Só falam em amor. No meu tempo, uma moça não se atrevia a pronunciar essa palavra ao lado de sua mãe... É bem uma era de perdição...” (BERTHA, 2015, p. 44). A Senhora de Santo Hilário, tão vítima quanto fora sua mãe, pretendia infligir o mesmo destino para a sua filha, sem a percepção do mal que sofrera e que também sofrerá Ladice. De acordo com Rose Marie Muraro e Leonardo Boff, não é surpreendente a manutenção do *status quo* por parte da Senhora de Santo Hilário, porque “tradicionalmente homens e mulheres casavam-se para desempenhar papéis

que a sociedade lhes destinava. O homem procurava uma mulher que cuidasse dele e dos filhos e a mulher procurava um provedor. [...] Os papéis eram bem definidos” (2010, p. 183). Não podemos esquecer que o casal de Santo Hilário era uma das famílias mais tradicionais de seu tempo, sugerindo assim a preservação do casamento como forma de assegurar um marido condizente socialmente com Ladice, sem espaço para o amor.

O amor de Ladice, como dito, pertencia ao poeta Teófilo e será vivido fora do casamento, em uma relação adúltera que poderia despertar a desonra da jovem, e a leva ao suicídio. O fim trágico, todavia, não obedece ao moralismo ou à punição da mulher, como ocorre em Machado e em Alencar, por exemplo; antes, Ladice abdica de viver justamente por causa do amor, resolução levada a cabo após ler carta da esposa de Teófilo a reclamar a ausência do marido. Nesse momento, fica claro o sentimento de que seu amor clandestino não poderia impedir a felicidade de outra mulher, sobretudo sendo esta esposa do poeta e mãe de sua filha, em uma espécie de sororidade, termo bastante atual. Ao longo do romance, o pensamento iconoclasta de Ladice cede às convenções sociais, como se faltasse força para levar adiante suas convicções, afinal, o regime

patriarcal, seu adversário, continha um papel solidificado cujo empenho da protagonista era ineficiente para vencer. Segundo a própria Ladice, “Com certeza, a minha vontade não prevalecerá, apesar da inteligência, e das ousadias que trago... Oh! A revolta contra o rigor dos que me governam... Obedecer, obedecer eternamente...” (BERTHA, 2015, p. 19). Mais à frente, em conversa com seu primo João Dalmada, responde-lhe, acerca do casamento, de modo a observar a consciência de que sua luta era inglória e desigual: “– Sou dela [da sociedade] apenas um átomo isolado, alheio a tudo; vivo sob o meu sol, o meu único destino, o meu pedaço de terra...” (BERTHA, 2015, p. 31).

É interessante observar que cabe a um poeta o amor de Ladice, afinal, «só os poetas, os místicos – aqueles que integram mente e corpo –, dentre os homens são os que têm acesso à mulher. Estes não são incompatíveis com ela», escrevem Muraro e Boff (2010, p. 192) ao criticarem o pensamento de Lacan. Segundo estes autores, é a partir da educação recebida pelas mulheres que elas entram definitivamente nos sistemas simbólicos masculinos, mas de forma diferente, ou seja, não apartam razão e emoção, distinção comumente feita pelos homens. E muito bem educada foi Ladice, tal qual Albertina Bertha. É possível

fazer correlações entre a vida empírica da autora e a da personagem, mas infelizmente a ausência de dados biográficos seguros impedem uma maior aproximação, muito embora não seja nosso interesse enveredar por uma hermenêutica biográfica.

A formação intelectual de Ladice, que afirma inclinação pelas ciências e pela filosofia, fazia com que o interesse pelo homem não se desse por atributos físicos, como ratifica o narrador: “No homem não era a beleza física que a seduzia, mas a inteligência, a erudição, o caráter” (BERTHA, 2015, p. 21). Além disso, Teófilo, como poeta, é “o artista [que] leva a sua perfeição, a sua volúpia dionisíaca em busca de arte, de sonho, de inspiração” (BERTHA, 2015, p. 35). Em outro momento, Xavier, amigo de Teófilo, diz-lhe: “– Mas, Mestre, são só os poetas que amam assim, com essa veemência dominadora. É uma morbidez inerente unicamente aos senhores; nós, outros, os vulgares, somos tímidos” (BERTHA, 2015, p. 184). Em uma palavra, foge das características metonímicas e apolíneas dos homens, tornando-o singular, assim como Ladice, cuja interioridade é inalcançável. Teófilo, ao mimetizar e poetizar a realidade, a recria de maneira a fugir daquilo que Ladice desprezava e difere dos outros homens, vulgares; para suportar sua realidade, urgia Ladice

transformá-la, bem como o destino comum a todas as mulheres de seu tempo. Em conversa com sua prima Dinah, que possuía forte veia religiosa, a protagonista irrita-se:

– Como me irrita essa tua passividade, aprendida em um convento. Aqui, em casa, esquecem-se de que sou uma mulher... Querem-me sem inclinações, sem opinião, igual a todos. Meu Deus! É preciso que eu siga a trilha comum, que diga *sim*, após o *sim*, de toda uma geração, que tenha o pensamento que vinte e mil cérebros já elaboraram... (BERTHA, 2015, p. 20, grifo da autora)

É evidente, desde o início do romance, a inconformidade de Ladice quanto ao papel correspondente à mulher. Na resposta a Dinah, ela indica que nem todas as mulheres são iguais, cada uma exercendo a sua própria individualidade, sem a necessidade de obter as mesmas obrigações e orientações passadas de geração em geração a todo corpo feminino, obedientes aos cérebros responsáveis pelo modo submisso que ela deveria também seguir. Não é sem razão que para João Dalmada “ela lhe parecia como sendo um tipo perfeito de mulher: esquisito, singular, com cintilações de imprevisto, de inédito. Lembrava-lhe certas figuras femininas vistas em alguns salões estrangeiros” (BERTHA, 2015, p. 32). Porém, o estranhamento que a singularidade dela lhe causa deve-se justamente ao afastamento da

passividade inerente da mulher de então, descortinando uma pessoa estranha e inatingível.

Anna Faedrich (2017) situa *Exaltação* como um romance de introspecção na literatura brasileira. Para a pesquisadora, as obras dessa linhagem foram excluídas do cânone devido à necessidade de firmar nossa literatura autônoma em relação à portuguesa no século XIX. Assim, critérios extraliterários receberam primazia em relação a paradigmas intraliterários e estéticos. As obras que privilegiaram discussões acerca do caráter social e nacional receberam holofotes, ao passo que aquelas preocupadas em ressaltar a subjetividade e a interioridade dos sujeitos ficaram à sombra, à margem. Para Anna Faedrich, esse é o grande equívoco da crítica especializada, porque

a leitura crítica feita a partir da relação entre literatura e sociedade não dá conta dos recursos narrativos e dos procedimentos presentes na literatura dessa linhagem – fluxo de consciência, monólogo interior, técnicas de apresentação da consciência das personagens, subjetivação do conflito social do herói, etc. (2017, p. 37-38)

Concordamos que *Exaltação* se adéque aos romances de introspecção, mas não necessariamente tal filiação exclua a discussão do caráter social de seu tempo. Naturalmente, não se trata no romance de Albertina Bertha da discussão sobre

nacionalidade, tão cara no século XIX, porém, é flagrante a crítica ao patriarcado e à situação da mulher. As menções ao Brasil político, por assim dizer, são rápidas e podem passar despercebidas a um leitor apressado, mas a família de Santo Hilário, detentora de título de nobreza, sofreu com a mudança do regime, pois “a mudança de governo os afastara totalmente da sociedade; visitavam, apenas, alguns amigos do antigo régimen” (BERTHA, 2015, p. 36). Ao final do romance, em viagem a Petrópolis, há discurso encomiástico a D. Pedro II, o que sugere saudosismo de um passado tradicional e conservador, ao passo que Ladice é afinada com os novos tempos, haja vista seu caráter revolucionário. É o poeta quem laureia a modernidade, em conversa com o amigo João Dalmada, ao afirmar que, “atualmente, o Rio está habitável. Há espaço, ar, higiene...” (BERTHA, 2015, p. 162), em clara alusão à *Belle Époque*. Contudo, pensamos que Anna Faedrich tem razão ao incluir *Exaltação* no rol de romances de introspecção na literatura brasileira.

Ladice é uma jovem muito bem educada, culta, bonita e introspectiva. Os demais personagens, sejam os masculinos, sejam os femininos, não conseguem compreendê-la presos que estão a um modelo de mulher ideal que necessita ser sempre o mesmo, isto é, uma esposa dedicada, fiel, mãe de

família e zelosa dos afazeres domésticos, características de todas as mulheres de boa reputação e status social. As demais personagens do romance de ambos os sexos desconhecem o eu profundo de Ladice, cuja idiossincrasia é de conhecimento apenas do leitor. Vale sublinhar que, apesar de ignorarem quem de fato ela é, todos os homens que se aproximam de Ladice se apaixonam por ela. Em outras palavras, enxergam apenas a sua beleza exterior e assim se encantam. Pouca relevância teria o seu âmagô pois cabia às mulheres a representação do mesmo papel: a mantenedora da ordem doméstica. Nesse sentido está a importância de Albertina Bertha, que questiona de forma veemente o machismo dominante daquela sociedade e apresenta uma personagem revolucionária e distante da estereotípiia feminina usual. Ladice é capaz de rebater à altura os comentários machistas graças à sua cultura e ao seu conhecimento filosófico. Para Maurício Silva, a relevância de Albertina Bertha para a literatura brasileira reside no

tratamento diferenciado dado à temática da libertação feminina. Numa época em que a mulher padecia de limitações nos mais elementares direitos do ser humano, Albertina Bertha toma as dores da minoria de que fazia parte e coloca sob suspeição todos os mais empedernidos preconceitos em relação à mulher vigentes na época. (SILVA, apud FAEDRICH, 2017, p. 56)

E a própria autora, como não poderia ser diferente, sofrera com os mesmos preconceitos, basta observar um pequeno fragmento de entrevista dada a Francisco de Assis Barbosa:

Mamãe era moça de finíssima educação. Estudara na Inglaterra. Recebia muito bem. Nossa casa estava sempre cheia de gente. Tínhamos todos os dias convidados para o jantar. Mamãe dava às filhas educação inglesa. Às vezes papai dizia: “– Ó Chica, você quer fazer dessas meninas rapazes.” (BERTHA, apud FAEDRICH, 2017, p. 43)

No romance, há diálogo entre Ladice e seu marido que ilustra a experiência empírica da autora e que pode ser extensiva a qualquer mulher naquela sociedade. Assim Francisco a recrimina quanto às suas ideias extravagantes: “– São os efeitos da educação viril que recebeste... É um mal terrível, esse modernismo, esta mania tola, de instruir-se a mulher, como se fora um rapaz” (BERTHA, 2015, p. 174). Tanto em sua vida pessoal quanto na de sua personagem, a educação esmerada dada a mulheres nada mais era do que assunto para homens, mas nem por isso a escritora deixou de estudar, inclusive dando palestras, dentre as quais sobre a filosofia de Nietzsche. O filósofo alemão era muito apreciado pela autora, que inclui em *Exaltação* mais de uma epígrafe sua, além de referências diretas ao pensador no romance. A recorrência ao pensamento nietzschiano, inclusive,

rendeu crítica de Lima Barreto. Em prefácio à edição crítica organizada por Anna Faedrich, Ana Maria Lisboa de Mello (apud BERTHA, 2015, p.12) cita uma opinião do autor acerca do livro de conferências *Estudos*, na qual ele afirma que as ideias de Nietzsche exaltariam “a brutalidade, o cinismo, a amoralidade, a inumanidade e, talvez, a duplicidade”. A crítica é a Nietzsche, mas poderia ser extensiva a *Exaltação*, romance prenhe do pensamento do alemão. Acreditamos, porém, ao revés de Lima Barreto, que os conceitos de apolíneo e dionisíaco são pertinentes para entendermos o romance em análise.

Esteticamente, Anna Faedrich (2017) situa *Exaltação* no Decadentismo, cujo um dos pais seria justamente Nietzsche. Assim, de acordo com a pesquisadora, é possível entender o mergulho no eu profundo de Ladice. Acreditamos válida e endossamos a leitura de Anna Faedrich, mas optamos por uma nova hermenêutica: a contraposição dos deuses Apolo e Dioniso ajudaria mais a contento a observar a interioridade de Ladice, por um lado, e a exterioridade, por outro. A crise do sujeito postulada pelo filósofo alemão fundamenta a crítica contida no romance de que as mulheres devem obedecer o mesmo paradigma comportamental. Como dito anteriormente, os homens do romance, mesmo sem

conhecerem a intimidade de Ladice, se apaixonam por ela devido à sua beleza. Eles só veem o exterior e, nesse sentido, pode-se afirmar que Ladice nada mais é do que uma visão apolínea, uma vez que Apolo é o deus do brilho, da aparência e da ilusão, assim simbolizando o mundo da representação, da forma, da individuação. A jovem instruída, bem educada, proveniente de uma classe social privilegiada e bonita seria uma forma perfeita para a construção social da mulher, pois, nas palavras de Roberto Machado, “a pulsão apolínea diferenciadora cria formas e, assim, individualidades. O povo de Apolo é o povo das individualidades” (2006, p. 206). Pode parecer haver um equívoco aqui, uma vez que Ladice, como as mulheres em geral, não detinham o direito básico de ser, senão como o *modus vivendi* comum a todo sexo feminino. No entanto, é apenas a aparência que é colocada em relevo, cuja diferença entre as mulheres se dá apenas formalmente. Ladice é um indivíduo diferente de Dinah, que por sua vez difere da Senhora de Santo Hilário e assim sucessivamente. São essas individualidades as vistas pelos homens, sem se atinarem para algo mais profundo do que elas aparentam. É exemplar nesse sentido a cena em que o cronista Armando solicita a seu amigo Jorge que o apresente a alguma dama da sociedade para figurar em evento de caridade. De imediato Jorge recomenda Ladice

e Armando duvida da descrição do amigo e pede para conhecê-la pessoalmente. No dia seguinte,

a porta abriu-se silenciosamente. Ladice apareceu formosa, radiante. Enquanto era apresentado, Armando esforçava-se por ocultar a admiração; seus olhos colavam-se naquele corpo que tinha o grande frêmito da vida; subiam, desciam, entravam-lhe pela pele, sem poder sair, sem ainda distinguir traços de outros traços, não vendo senão um rosto feito de lírios ardentes e uns cabelos flutuantes, onde Cupidos pareciam brincar em suas ondas.

Pouco a pouco, seus olhares, oblíquos a princípio, foram fitando, parando, retendo, suspendendo-se nessa fragilidade branca e rósea que encerrava a alma tão cheia de primaveras esplêndidas. (BERTHA, 2015, p. 90)

A primeira visão de Armando contemplava apenas o corpo de Ladice, pois ainda não haviam trocado palavra alguma. Como conhecê-la de fato, para além da aparência, com a certeza de ela encerrar “alma tão cheia de primaveras esplêndidas”? Certamente não era possível. De acordo com Muraro e Boff (2010), uma das distinções entre homem e mulher é que aquele separa sexo do afeto, enquanto esta os une. O que Armando sentiu, em verdade, foi desejo por Ladice, posto que ainda não a conhecia. Vale sublinhar que o amor de Ladice por Teófilo iniciou-se com a leitura de sua poesia, sem o conhecer pessoalmente, mas, para ela, “a arte

é imortal, é inveterada [...]” (BERTHA, 2015, p. 80). Adiciona-se a essa compreensão de Ladice o fato da poesia atingir de forma profunda o eu do leitor, uma forma dionisiaca. Para Nietzsche, “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (1992, p. 27). Se o apolíneo e o dionisiaco caminham lado a lado, vejamos como se dá o dionisiaco em *Exaltação*. Ao contrário de Apolo, Dioniso é o deus do caos. Seria a essência do dionisiaco a responsável por não ficarmos na ilusão da aparência, força presente na arte, tão cara a Ladice. A dialética entre artista e obra de arte, no pensamento de Nietzsche, faz com que nos aproximemos do dionisiaco. Assim,

agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. (NIETZSCHE, 1992, p. 31)

Parece-nos que é desse modo que chegamos a compreender Ladice em sua totalidade, para além da beleza

apolínea que encantava os homens; também acreditamos que o curto excerto acima exprime o desejo tanto de Ladice quanto de Albertina Bertha de se igualarem aos homens e libertarem-se da “escravidão” à qual estavam submetidas. É de forma caótica que a nossa protagonista pretende reverter o *status quo* e inquietar os personagens de *Exaltação*. Como já discutimos, ela casa-se à revelia, sem amor, apenas para cumprir a ordem estabelecida por sua família. Mas não abdica do amor e entrega-se a uma relação adúltera, sem discussões moralistas sobre seus atos. Ainda na segunda página do romance, assim ela se afirma em diálogo com Dinah: “– É simplesmente efeito de uma natureza tropical e de leituras clássicas, fortes. Que importa, Dinah, que seja a primeira a rasgar os preconceitos e as hipocrisias? Querida, tudo evolui. Mulher hoje é espírito até nos gestos; é breviário dos deuses, entendes?” (BERTHA, 2015, p. 20). Breviário dos deuses, assim, em minúscula, não seria equivalente a Apolo e Dioniso? É o filósofo alemão quem a ajuda a criticar a moral e, ao mesmo tempo, mais à frente, fazer um retrospecto quanto à sua própria conduta. Em diálogo com o marido Francisco, em que este defende a moralidade da sociedade e, por conseguinte, o recato da mulher, de forma acentuadamente preconceituosa, ela assim responde: “– A moral – e Ladice sorriu – é a veste fornecida por cada

século para colorir as convenções humanas então na moda... Ela varia como o tempo, como qualquer mulher histórica” (BERTHA, 2015, p. 174). Essa resposta espanta o marido, que a chama de revolucionária. Em outro episódio, Nietzsche oferece-lhe um ponto de vista para uma autocrítica, nas palavras do narrador:

A seguinte definição descoberta num livro de Nietzsche calou-lhe até aos penetrais do senso como um obus, em flamas: “a verdadeira moral é a certeza instintiva da ação”. Daí Ladice depreendeu com tristeza e alegria que sua vida passada, que considerava um sacrifício, um ato superior de abnegação cristão, era simplesmente a concatenação de mentiras e hipocrisias, a aparência falsa de uma virtude que não existia. Fora vivida contra a sua vontade, as suas tendências e inclinações, forçada pelas circunstâncias, pela falta de insurreição de um amor alucinante ao seu alcance, inteiro seu e doidamente correspondido... O seu desvario por Teófilo aumentava... (BERTHA, 2015, p. 186)

É certo que por um lado Ladice não se insurgira contra o casamento, aceitando a determinação familiar e entregando-se à infelicidade, agindo, dessa forma, contra suas convicções, mas por outro lado ela não possuía força suficiente para se rebelar e caminhar na contra-mão das convenções sociais, como fizera Lóri, personagem de *Uma*

aprendizagem ou o livro dos prazeres, de Clarice Lispector, esta sim escritora canônica com merecimento e igualmente introspectiva. Em resposta a Ulisses de por que deixara sua cidade, Lóri responde: “– É que eu não queria... não queria me casar, queria certo tipo de liberdade que lá não seria possível sem escândalo, a começar pela minha família, lá tudo se sabe, meu pai me manda mesada porque o dinheiro da escola eu não poderia –” (LISPECTOR, 1998, p. 49-50). A realidade de Ladice era mais dura nesse sentido, pois jamais conseguiria sair de casa e receber ajuda pecuniária paterna. Restava-lhe obedecer... A citação de Nietzsche, ao mesmo tempo que a entristece por perceber que colaborara com a mentira e a hipocrisia, a alegra porque agora vive enfim o amor de Teófilo, despreocupando-se com quaisquer moralismos de uma sociedade retrógrada e patriarcal, incapaz de dar à mulher poder de escolha. Nesse momento exerce enfim sua preferência em nome da transgressão e da felicidade.

Em outro episódio, dessa vez em diálogo com seu primo João Dalmada, assim Ladice redargui o interlocutor que a acusara de faltar-lhe coerência, senso, reflexão, sinceridade: “– Se eu fosse assim, deixaria de ser a mulher que tanto aprecias. Nietzsche diz que o nosso maior encanto repousa justamente nesses defeitos... Ele não nos concebe sem

a modalidade das paixões...” (BERTHA, 2015, p. 166). É evidente a presença do pensamento nietzschiano na obra de Albertina Bertha, sobretudo se considerarmos os textos teóricos que ela nos deixou e buscarmos mais exemplos que podem ser pinçados no interior do próprio romance. Porém, Albertina Bertha (apud FAEDRICH, 2017, p. 80) possuía senso crítico capaz de apontar problemas no filósofo em nome da luta feminista na qual estava imbuída, como notamos no fragmento de sua conferência cujo título é o nome do pensador alemão:

Nietzsche não teve de nós outras, mulheres, uma opinião cabal, exata; apenas beirou a realidade da nossa estrutura moral. As suas referências são sombras ocas, ironias para provocar o sorriso, ou, talvez, vinganças de despeitado, floração de mau humor... são chicotadas de quem nunca foi amado, de quem nunca recebeu o carinho, a meiguice, a febre de uma mulher de espírito e beleza. Se ele se limitasse somente a condenar o feminismo como o maior dos flagelos europeus, se ele somente declarasse, como o fez, que quanto mais a mulher adquire direitos sociais, mais ela se aliena da mulher... estaríamos de pleno acordo, aplaudiríamos esse defensor da nossa linda fragilidade, dos nossos encantos máximos perante os homens... mas, não; quer-nos mentirosas, ignorantes, sem profundezas de engenho, apenas uma gata perigosa e bela, para a sedução do homem... entretanto, as duas únicas mulheres que amara, eram

duas intelectuais, dois seres de mistério e de contradições magníficas. (apud FAEDRICH, 2017, p. 80)

O excerto acima é extenso mas ilustra muito bem a importância de Albertina Bertha e de *Exaltação* para a literatura brasileira, não apenas pelo rigor estético com que é escrito, mas principalmente por abordar, no começo do século XX, questões urgentes ainda agora no início do XXI. Não estivesse ausente do cânone literário, possivelmente a luta feminista atual encontrasse menor resistência e a pauta da autora encontraria eco mais cedo. É curiosa a subtração desse romance do cânone haja vista a grande repercussão que obteve na data de publicação, 1916. Segundo Anna Faedrich, em posfácio à sua edição crítica com a qual trabalhamos, a terceira edição do romance continha um prefácio de Araripe Júnior, um dos grandes e mais influentes críticos de que dispúnhamos, que escreveu: “Ainda não me restabeleci da surpresa que me causou *Exaltação*. Continuo a garantir que o seu livro será o mais vibrante dos romances publicados no último decênio” (ARARIPE JÚNIOR apud BERTHA, 2015, p. 229). Antes mesmo do prefácio, Araripe Júnior já enviara carta ao *Jornal do Comércio* reivindicando a publicação de *Exaltação*. A citação é longa mas importante para evidenciar a impressão inicial do romance:

Solicitando do *Jornal* a inserção, nas suas colunas de honra, dos dois capítulos do romance *Exaltação*, escrito por D. Albertina Bertha, o meu fim é chamar a atenção para um dos talentos femininos que mais me tem impressionado. O romance *Exaltação*, no seu conjunto, apresenta, quer pela concepção, quer pelo estilo, qualidades extraordinárias. O poder descritivo da autora tem um cunho singular e o colorido da paisagem exhibe notas fulgentes que recordam a escola dos coloristas italianos, e, às vezes, o modo do pintor inglês Turner. [...] Há um lirismo insóbrio! Mas é preciso não perder de vista que essa parte do livro contém justamente o delírio das folias, as comunicações de amantes, vítimas de uma formidável intoxicação pelo amor; além de tudo instruídos, cultos e devorados pela ansiedade de realização de um tipo ético *ultra vires*. O *Jornal*, publicando esses fragmentos, não fará senão concorrer para que no horizonte das nossas letras desponte um astro de primeira grandeza. (ARARIPE JÚNIOR apud BERTHA, 2015, p. 230)

Do mesmo modo que *Exaltação* foi laureado por Araripe Júnior, outros escritores de prestígio igualmente o recomendaram, conforme enumera Anna Faedrich. Porém, houve críticas em função do adultério e da emancipação feminina, temas tabus na data de publicação. Vejamos, portanto, alguns pontos que merecem destaque, nesse sentido, na obra de Albertina Bertha, com o desejo de que

ela adquira novos leitores e saia do ostracismo, recuperando um lugar merecido no cânone literário brasileiro.

Exaltação é um romance transgressor ao colocar em xeque o local de subordinação da mulher e, sobretudo, ao tratar o adultério sob a ótica feminina. São várias as passagens em que é explícita a fala masculina de subjugação da mulher, sempre ancorada por arquétipos e estereótipos propícios ao patriarcado. Senão em todas, na maioria das cenas o homem trata Ladice como uma mulher apolínea, isto é, sem a devida subjetividade que lhe é inerente, razão suficiente para que Albertina Bertha tenha optado por escrever um romance de introspecção. O que se passa na alma da mulher? Por melhores que tenham sido nossos escritores oitocentistas, mimetizaram o feminino sob sua ótica própria. As relações amorosas envolvendo homens não continham o moralismo em grau acentuado, sendo muitas vezes irônico, como percebe-se na prosa romanesca de Machado de Assis. É válido assegurar que o casamento também era um compromisso social para o homem, que não raro se casava sem amor, mas, diferentemente do que ocorria com a mulher, possuía direito de escolha. *Em Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, Virgília casa-se com Lobo Neves, mesmo com o acordo

prévio firmado pelo pai de Cubas. No entanto, não deixa de ter uma relação extraconjugal com Brás Cubas, cuja narração não demonstra censura. Cabe ao leitor conhecer Virgília pela pena de um escritor que usa um narrador para mimetizar a mulher. Este é apenas um dentre inúmeros exemplos nas nossas letras. É evidente que a questão do adultério com penas rigorosas para as mulheres não se limita à literatura brasileira, basta lembrarmos, para citar apenas uma obra, *As mil e uma noites*. Não pretendemos aqui inviabilizar a criação de personagens femininas por escritores masculinos, mas chamar atenção para a importância de escritoras, possuidoras da vivência, falarem sobre as mulheres, principalmente em um mundo machista. Eurídice Figueiredo é feliz ao afirmar que “interessanos ver, dentro da perspectiva de uma crítica feminista, quais estratégias narrativas as escritoras dos séculos XX e XXI usam a fim de fazer que suas personagens femininas sejam sujeitos de seu próprio discurso” (2020, p. 92). Já evidenciamos semelhanças entre episódios da vida empírica de Albertina Bertha com a de Ladice, no que diz respeito à educação da mulher; do mesmo modo, alertamos para a luta feminista da autora. Vejamos como isso se dá no romance de forma mais detida.

O percurso atravessado por Ladice para viver o amor com Teófilo é pautado pelo machismo estrutural da sociedade. Todos os homens com quem ela interage emitem opiniões acerca da conduta moral necessária à mulher. João Dalmada aparece no romance como um homem esclarecido, cuja vivência na Europa lhe dera ares mais cosmopolitas. Ele é o primeiro a servir de confidente à sua prima, cujos conselhos são despidos, em um primeiro momento, de machismo. Porém, apesar de uma roupagem aparentemente libertária, mantém uma postura moralista acerca da necessidade do casamento para a mulher, não para o homem, pois ele mesmo é um solteirão convicto que se sacia com variadas mulheres, mas sem firmar compromisso com nenhuma. Nesse sentido, o conselho de Teófilo é exemplar tanto da conduta de João quanto da temática do romance: “Sê solteiro a bem do feminismo [...]” (BERTHA, 2015, p. 161). O mesmo não poderia suceder com o sexo oposto. Quando Ladice confidencia-lhe o desejo de ser artista, ele responde que isso seria sua ruína moral. Para ele, a procriação era necessária para que o nome e o legado da mulher não se extinguissem nela própria, como se a individualização subjetiva feminina não bastasse por si só. João Dalmada sabe que Teófilo é casado e possui uma filha, mas isso em momento algum é censurável aos olhos de João, diferentemente da

recriminação imposta a Ladice. Ao descobrir casualmente o amor clandestino de Ladice e Teófilo, ele deseja vingar-se, expor ao mundo a traição, revestido de duplo sentimento: o ciúme que nutria por sua prima e a obediência social, afinal, como ele mesmo afirma a Ladice, ela pertence ao marido e à sociedade. Rumina seu rancor nesses termos: “Oh! Dissimulação! Oh! Hipocrisia feminina! Hei de dizer-lhe que lhe descobri o segredo, a impureza... Oh! Amante febril que vem procurar o seu amante!” (BERTHA, 2015, p. 163). Tal reação não ocorreu em relação a Teófilo, homem casado, tampouco serviu como autocrítica devido às inúmeras relações furtivas que João Dalmada tivera ao longo de sua vida. A sociedade não punia nem via com maus olhos homens em relações extraconjugais, mas era implacável quando o cônjuge infiel era do sexo feminino. Na discussão que segue, Ladice contra-argumenta:

– Desconheces a violência da paixão? O que são virtude, honra, marido, sociedade, lealdade, ante este sentimento tão poderoso, tão louco, tão avassalante que os próprios moralistas e fisiologistas o atribuem antes ao sopro do gênio da espécie do que ao desejo do próprio indivíduo... Chamfort diz que os amantes neste caso são um do outro por natureza, que eles se pertencem por direito divino, apesar das leis e das convenções humanas... Perante a ciência, quem ama é um irresponsável... (BERTHA, 2015, p. 167)

A necessidade de se adequar às imposições sociais, para Ladice, é intolerável, pois “a mulher não consegue construir uma persona, isto é, uma personalidade falsa no trabalho e outra em casa, e procuram menos o status e mais a realização pessoal” (MURARO; BOFF, 2010, p. 198). É correto afirmar que Ladice não trabalha, mas se levamos em consideração que o seu labor é doméstico, como exigia a sociedade do início do século passado, pode-se afirmar que o casamento, para ela, constituía seu trabalho. Cabia a ela administrar os afazeres domésticos, recepcionar os convivas do marido, educar os filhos etc. É contra o papel que lhe destinaram e em obediência ao seu eu que ela entrega-se a Teófilo, incapaz de subtrair o desejo em nome da ordem moralista. Ao término do capítulo em que João a confronta e ela busca explicar sua conduta, este, então, sugere que ela abandone o marido e se dedique a viver o amor de forma plena e satisfatória, porém ela responde que é incapaz, pois Francisco, seu marido, morreria, pois a adora. Há culpa aqui, ou ao menos a interiorização da impossibilidade de fugir às amarras sociais, como ocorrera quando ela aceitara se casar; faltava-lhe, enfim, levar a cabo a “tresvaloração de valores” a um nível definitivo (NIETZSCHE, 1995, p. 25). Contudo, não há o que recriminar em Ladice, pois hoje, 105 anos após a publicação de *Exaltação*, ainda há muito o que ser

conquistado na igualdade de gênero, apesar dos avanços da luta feminista.

A respeito de seu casamento, Ladice anotou em seu diário, símbolo de uma escrita de si para si, introspectiva, resposta dada a João sobre o conselho de ser “sempre virgem, fechada em purezas”: “– Serei intangível, qual Serva do Senhor.” (BERTHA, 2015, p. 25). A sugestão do primo era a de manter a “pureza” até o casamento, de modo a não macular compromisso sagrado, ao passo que a resposta confirmava o desejo de não se entregar ao marido mesmo após consumado o casamento. Dito de outro modo, Francisco teria apenas o corpo de Ladice, cujo amor – e ela toda – pertencia a Teófilo. Francisco de Assis, homem bem visto e apreciado socialmente, não possuía Ladice, mas a representação daquilo que qualquer outra mulher desempenharia em seu lugar. Apenas exteriormente podia-se acreditar na união do casal, pois o eu da protagonista permanecia alhures. Assim o psiconarrador refere-se à verdadeira situação da Senhora de Assis:

Olhando o marido, a sua consciência se conservava branca, luminosa, sem arestas e exprobações. Perante ele, a Sociedade, o Dever, ela se julgava resgatada... Dera-lhe a virgindade, a inocência, motivos de orgulho e satisfação, fruições de inteligência e esteticismo... Embora nos arcanos de seu

senso refugasse essas aparências falaciosas, nulas; mentiras decisivas, lealdades falsas, hipocrisias com ademanes de virtude... Francisco lhe havia possuído o corpo totalmente vazio dela. A sua verdadeira virgindade, as explosões de seus espasmos, o estranho de sua imaginação mórbida, os venenos de seu êxtase, a sua sede total, forte, ela ofertara, entregara a Teófilo, como eclosões intangíveis, frutos lídimos da Pureza. (BERTHA, 2015, p. 220)

A Senhora de Assis, para o marido, era como uma estátua cuja serventia era a da ostentação tão-somente; enfeitava o lar e, por extensão, conferia uma posição de relevo a Francisco perante a sociedade. O marido desconhecia sua esposa, cujo eu era só dela e a quem julgasse que devia possuir-lhe os sentimentos mais fundos e secretos, entregues apenas ao poeta, afinal, “Vós outros homens desconheceis a grandeza, a plenitude, a energia, a capacidade ilimitada de forças que fervem no coração feminino, quando ele está no auge do verdor” (BERTHA, 2015, p. 147). Lembremos que Ladice tinha predileção por homens eruditos e com caráter, qualidades ausentes em Francisco. Ele apenas cumpria sua função social, mas sem a verve própria aos poetas. Em busca de satisfação e alegria com o marido, entabula uma conversação sobre uma leitura recente que fizera, na qual um rapaz abandona

esposa e filhos em nome de outra mulher, seu verdadeiro amor, que Ladice classifica como “ato heroico”. Francisco ouve e responde de maneira escandalizada da seguinte forma: “– Não sei que gozo encontras em leituras assim tão brutais...” para logo em seguida ao contraponto da esposa afirmar peremptório: “– Ora, são desculpas fofas, atenuantes para o delito, para o crime, que não deixa de ser indignidade...” (BERTHA, 2015, p. 213). O sacramento do casamento não pode ser violado, muito embora, repetimos, em momento algum Teófilo é acusado ao trair a mulher, como se a obediência ao matrimônio fosse responsabilidade exclusivamente feminina. Mais que exemplar do machismo existente, as falas citadas de Francisco denotam a incapacidade de apreensão da leitura, motivo da tentativa de Ladice de estabelecer diálogo prazeroso. A respeito de poesia, Francisco afirma que nada mais é do que uma maneira elegante de mentira, de externar vulgaridades, embora reconheça em Teófilo um homem de caráter. A julgar as convicções de Francisco, o caráter do poeta é apenas aparente, pois o marido de Ladice desconhece o adultério e acredita que ele não pertence à boemia, que detesta e condena. Após comunicar à esposa o que pensa sobre a poesia, os poetas e a boemia, segue o diálogo exemplar da hipocrisia da sociedade:

- Por que esse rigor, Francisco? Ela [a boemia] representa a parte candente, álcree, despreocupada, cheia de sol, de vida... Precipita-se na morte, acurvada sobre o riso... Escarnece, mas não maldiz.
- Puro engano; ela é eivada de vícios tremendos...
- Também a sociedade o é, sob a capa da hipocrisia, e dos gestos graves – replicou Ladice.
- Mas a sociedade respeita as aparências...
- Então, praticar-se o mal, às escondidas, sem testemunhas, é ser bom, virtuoso? Ah! Que sacrilégio! – exclamou ela.
- Exageras... mas que fazer se a sociedade e a vida isso reclamam?
- A sociedade, sim; mas a vida, não... A vida, Francisco, surge espontaneamente da verdade. É o homem, devido ao seu egoísmo, que a deturpa, que a desvia, que a pisa constantemente. Os preconceitos são odiosos; hão de forçosamente cair... Sinto já em mim o grito da revolta. Os que vierem triunfarão... – As narinas de Ladice fremiam emocionadas. (BERTHA, 2015, p. 173)

Desde que se obedeça as aparências da sociedade, todo o mal pode ser cometido na visão de Francisco. E é justamente o que faz Ladice, por falta de opção, apesar de não se furtar de emitir suas opiniões e brigar contra o *status quo*. Mais importante é a vida, independentemente da opinião pública e dos moldes sociais. Ela, ao se encontrar clandestinamente com Teófilo, cumpre a exigência hipócrita da sociedade, apesar de pretender viver sob o diapasão da coerência

interna. A revolta e o desejo de Ladice contidos em sua última fala do excerto acima indicam mais uma afinidade com Nietzsche, que é,

no mínimo, o homem mais terrível que até agora existiu; o que não impede que eu venha a ser o mais benéfico. Eu conheço o prazer de *destruir* em um grau conforme a minha *força* para destruir – em ambos obedeco à minha natureza dionisíaca, que não sabe separar o *dizer Sim* do *fazer Não*. Eu sou o primeiro *imoralista*: e com isso sou o destruidor *par excellence*. (1995, p. 110, grifos do autor)

Ladice não detinha a mesma força do filósofo, mas Albertina Bertha, com *Exaltação*, sim, no sentido de que é inegável o poder da literatura, pois “Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (TODOROV, 2010, p. 76). E é essa a força contida no romance, desejoso de modificar a realidade imposta às mulheres, ou, ao menos, levar os leitores a uma reflexão mais complexa sobre o tema.

Teófilo, por sua vez, ama e é amado por Ladice. Tal qual ela, também é forçado pelos pais a se casar à revelia, sem nem mesmo ter direito a opinar sobre a decisão familiar. Ao questionar o pai sobre o casamento, recebe a resposta

de que o negócio já estava fechado e que seria indelicado descumprir a palavra. É explícito o tratamento do casamento como negócio, cujos noivos veem seus futuros perpetuamente comprometidos. No caso de Teófilo, a relação extraconjugal é atenuante, porém o mesmo não ocorre com sua mulher, infeliz e à espera do marido, que nem sequer responde às suas cartas.

Apesar de toda sua sensibilidade, o poeta tem sentimentos contraditórios em relação a Ladice. No primeiro encontro entre ambos, em casa dele, que estava adoentado, ele afirma:

– Em vez de encontrar, nesta paixão imensa, o contentamento perfeito, a calma vertiginosa, só descobro tristeza profunda, aflitiva, cuidados torturantes... Amo-te de um amor infrene, contínuo, certo, egoísta, como se me fora obrigação ingênita... Quisera-te minha, inteira minha, um objeto, uma coisa que agarrasse, que dobrasse, que guardasse em minhas mãos, em meus bolsos, em meu peito, oculto, longe de olhos estranhos, de cobiça alheia... Mas, não; fazes parte da natureza, és luz que ofusca e atraí, és a essência forte que tonteia e que tenta a humanidade, és a mulher ardente que ama por amor do amor... – E sua cabeça pendia abatida, sombria...

Pode-se atribuir sua declaração ao estado febril em que se encontrava, mas é inegável a coisificação que ele sugere.

A posse da mulher alheia deveria ser só sua, receoso que outro a cobiçasse como ele o faz, guardando-a em segurança nos bolsos ou nas mãos. Sofre porque sabe ser impossível a realização de tal desejo uma vez que ela pertence à natureza, ou possui sua própria natureza, livre de qualquer aprisionamento que não seja de sua vontade, a exaltação de seu amor. Tudo que Ladice sempre quis para ser feliz foi dar e receber amor de Teófilo, mas este descobre “tristeza profunda, aflitiva”. Para ele, a subjetividade indecifrável da mulher amada e senhora de si o perturbava completamente, a ponto de desejar sua morte e, assim, ter a certeza de nenhum outro homem a possuir além de si. É curiosa a necessidade masculina de ter uma esposa virgem e pudica, em obediência às aparências hipócritas da sociedade, como acredita Francisco, ao passo que a busca por sexo fora do casamento é comum e encorajada. Assim inquietava-se Teófilo:

Ah! Se ela morresse! E por mais que repelisse, a afugentasse, ela lá estava perversa, insistente, apoderava-se dele, tornava-se-lhe a vontade predominante, o leitmotiv de seus sentimentos, a sua alegria... – Ah! Se ela morresse – balbuciou ele finalmente. – Teria a certeza de haver sido seu único amante!... Atingiria a paz suprema. (BERTHA, 2015, p. 152-153)

Vale lembrar que Ladice, mesmo casada, sentia-se virgem, pois dera a seu marido apenas o corpo, ou seja, sentiu-se como se de fato virgem fosse ao se relacionar com Teófilo, o que, aliás, pouca importância tinha, senão socialmente. “Não espanta que na cultura patriarcal os homens – inclusive Freud – tenham um medo terrível do feminino. Milenarmente, as mulheres são punidas pela sua sexualidade.” (MURARO; BOFF, 2010, p. 163). Se por um lado Teófilo apresenta uma faceta possessiva, por outro oferecia uma visão menos preconceituosa sobre a mulher. Em diálogo com o amigo Dr. Xavier, que encontrara por acaso na rua, ao ouvir este perguntar se as mulheres não são todas iguais, responde de maneira contrária a todos os demais personagens masculinos de *Exaltação*:

– Para quem sai da adolescência e para quem deixou de há muito a juventude, elas todas têm a mesma linha mórbida do sexo... Ficamos ofuscados; mas, quando atingimos a virilidade, há sabores, requintes, exclusivismos, *nuanças*, que nos surgem na natureza; é por assim dizer o esboço do nosso ideal que se inicia; começamos então a olhá-las de um outro modo, comparamos e divisamo-lhes as diferenças; tornamo-nos exigentes, queremos que a beleza estética de suas formas se rasgue e nos traga, a lume, a beleza de seu espírito; perfil grego, imaginação grega, é de tontear, é de enlouquecer – acrescentou ele, com os

pensamentos a se refugiarem em Ladice.
(BERTHA, 2015, p. 184, grifo da autora)

Ele, enfim, não mostra-se interessado apenas na beleza física de Ladice, mas procura auscultar-lhe o interior, a subjetividade, a introspecção, o caráter dionisíaco. É bastante interessante a resposta de Teófilo em um romance cujas afirmativas em torno do feminino são todas estereotipadas, dando ênfase de que as mulheres não são todas iguais e abrindo, dessa forma, na voz de um homem, ensejo para que se compreenda que elas, sendo diferentes, devem exercer atividades distintas em função de suas particularidades e atributos pessoais. Porém, apesar da compreensão positiva do poeta, ele é incapaz de compreender completamente Ladice. Assim ele se desculpa com ela:

– Eu ainda não disse tudo; há coisas em ti fugidias, que não posso fixar... A tua dor, por exemplo, quem a define? Em tua sensibilidade reverberam todos os trabalhos da humanidade e da natureza. Registas, nas sensações, mutações incríveis, intangíveis... Perdoa-me, querida, essas lacunas involuntárias. (BERTHA, 2015, p. 177)

Ele reconhece haver em Ladice “mutações incríveis”, como as possui todo ser humano, caso queiramos diálogo com a crise do sujeito trabalhada por Nietzsche. Ninguém é sempre o mesmo, ponto pacífico, mas chama mais atenção

a afirmação de Teófilo em um romance cuja temática é a emancipação feminina, até então considerada sempre igual umas às outras para, assim, realizarem as mesmas tarefas desde sempre. A incompreensão do amante é salutar para realçar o eu interior de cada personagem e de cada ser humano, enfatizando essa questão na interioridade feminina. “A liberdade, a aceitação da vida, a crítica à moral cristã, o panteísmo, o choque com as convicções e tradições arraigadas, a inversão de valores tradicionais são algumas ideias nietzschianas que Albertina Bertha incorpora em suas obras” (FAEDRICH, 2017, p. 81). Há várias outras passagens exemplares em *Exaltação* do machismo dominante no início do século XX, cujas falas dos demais personagens masculinos hoje soam escandalosas, mas vejamos agora mais amiúde a própria Ladice.

Ela é singular, única, extraordinária, dionisíaca. E, no romance, pretende estender tais adjetivos a todas as mulheres, muito distintas dos homens, em uma polarização entre os gêneros. O narrador incumbe-se de reverter a dominação entre os sexos da seguinte forma: “Oh! O homem é servo cabal; é sombra flagrante e inteiriça, cópia ambulante da mulher, que lhe dá a ebriez dionisíaca, a ebriez apolínea...” (BERTHA, 2015, p. 63). Ladice, ao

constatar o poder da mulher sobre os homens, lembra, em certa medida, a personagem Pombinha, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, quando, ao finalmente menstruar, nota a maneira mendicante com que Bruno implora por reaver a esposa, apesar da traição que sofrera, como ocorre quando ele pede a Pombinha que escreva uma carta a Leocádia. Em *Exaltação*, a potência feminina sobre o masculino, entre outras passagens, é assim exemplificada:

Ladice sabia por seus próprios instintos que o homem cede, rende-se, submete-se, é objeto, é verme, erva rasteira, valor menor, ante o carinho da mulher que traz em sua fragilidade as concepções máximas, o alarido múltiplo de mistérios que querem ser, o raio dourado da ventura que ri, o viço do imprevisto, da renovação, a mobilidade incisiva das paixões que lhe batem no sangue, quais os corações imensuráveis e ávidos da Terra fecunda. (BERTHA, 2015, p. 63)

Na realidade, há a sugestão de que, apesar da força do patriarcado a subjugar a mulher, é esta quem detém o domínio sobre o homem, quer em função do sexo, quer por razão de uma subjetividade mais aguda, irrestrita ao domínio da razão, sob a ótica psicanalista. No romance naturalista de Aluísio Azevedo, Bruno, depois da humilhação imposta pela traição de Leocádia, pede-lhe perdão e que retorne para casa. A propósito, esse é mais um exemplo da pena

imposta à mulher adúltera: a expulsão do lar. Mas *Exaltação* possui uma estética bastante diversa daquela naturalista e a semelhança reside apenas nessa cena.

Não é estranha a consciência da potência que Ladice exerce sobre os homens, pois reconhece a sua força individual, por um lado, apesar de ser cônica de sua fraqueza social, por outro, como ela mesma afirma em diálogo com Teófilo: “– Tudo em mim é forte: sou como o fogo, como a terra, como a água... Sou uma força...” (BERTHA, 2015, p. 116). O contraste de uma aparência franzina e frágil com o mistério dionisíaco e misterioso de Ladice causava admiração no poeta. A fragilidade, porém, era apenas aparente, uma vez que “o dualismo, a beleza espiritual de Ladice o inebriava. Era qualquer coisa de novo, de fresco que se lhe apresentava à análise. Ele a achava um tipo original, cosmopolita, que tinha, no ser, a violência dos bogaris [...] Era a mulher que ele procurava [...]” (BERTHA, 2015, p. 118). Explicita-se, nessa passagem, que ela não era como as demais, pois possuía o dualismo nietzschiano, singularizando seu ente. A subjetividade e a introspecção são notórias em Ladice, exemplares no diálogo que ela trava com o cronista Armando, ao responder-lhe: “– A mulher é muito subjetiva, Sr. Armando. Queira perdoar-lhe,

portanto, as rupturas que produz no coração bem formado dos homens...” (BERTHA, 2015, p. 122). A disparidade entre a objetividade masculina e a subjetividade feminina é latente em *Ladice*, que pretende, de certa forma, educá-los quanto à sua essência. Mais aprenderia o Dr. Xavier, para quem as mulheres são todas iguais, com *Ladice* do que com *Teófilo*. Talvez possamos afirmar que os leitores de *Albertina Bertha*, como *Araripe Júnior*, tenham se encantado com a forma como se posicionava uma personagem mulher em um romance de escritora do início do século XX.

O narrador, pouco adiante, nos informa que ela era filha da natureza e, como tal, tinha o direito de amar. Logo em seguida segue a cena em que se consuma o adultério, cuja descrição é romântica e poética:

Uma pequena indecisão, e *Ladice* batia, ligeiramente, misteriosamente, quando a porta se abriu de par em par e *Teófilo* pálido, fremente, a enfrentou. Como a onda que embate em outra onda, como o espaço livre que se lança contra o obstáculo resistente, como o movimento que se segue ao esforço consciente, ambos impelidos pela paixão, foram um para o outro, abraçaram-se longamente, perdidamente, silenciosamente, como os elementos, as coisas materiais, as montanhas, os rochedos que caem uns sobre os outros, a se desfazerem, misturados, rolando, fundidos, confusos, inalienáveis, perdendo a feição primitiva, assumindo

uma nova, fazendo-se um só! Ladice inteira rendia-se à violência dessa efusão. Ela sentia pousar-lhe sobre o corpo maravilhoso de porcelana quente troféus sublimes, radiosos, sudários ardentes, rubros, tecidos pelos dedos de Afrodite. (BERTHA, 2015, p. 141)

A materialidade de seus corpos finalmente dá vazão ao eu profundo de ambos, à introspecção de cada qual, agora um só. É a exaltação do amor, que não obteve descrição quando consumou-se o casamento dela com Francisco, porque, simplesmente, não era ela que perdia sua virgindade, mas apenas um corpo oco e vazio. Vale registrar que Lóri, personagem de Clarice Lispector, ao finalmente fazer sexo com Ulisses, apesar de não ser virgem, diz-lhe que aquela é a sua primeira vez. Com Teófilo, Ladice é ela inteira, insubmissa, potente, possuindo e sendo possuída com igual paixão, sem espaço para moralismos hipócritas. Filha da natureza, era seu direito amar quem escolheu, entregar-se sem pudores. A materialidade dos rochedos se desfaz na inalienação primitiva e violenta dos instintos humanos. É desnecessária uma narração mais exata do que ocorreu, pois percebe-se claramente o fim a que Ladice sempre almejou. A partir dessa cena, os encontros entre os amantes são diários. Poucas páginas à frente, ela diz a Teófilo: “– Espera, eu te peço... É na imobilidade, no silêncio, que te sinto em mim

mesma, que vou além de ti. – E ela parecia beber êxtases supremos” (BERTHA, 2015, p. 147). A forma como uma mulher extasia-se merece registro, pois, salvo engano, é essa uma das primeiras vezes, senão a primeira, em que uma escritora cria uma cena de sexo sob a ótica feminina. Não há espécie alguma de moralismo na narrativa, pois este não cabia nem à personagem nem à autora, mas houve críticas contundentes à época sobre o romance, aconselhando não ser lícita a leitura.

Exaltação é um romance riquíssimo e que renderia ensaio mais denso e complexo, cujas proposições de leituras não se esgota nessas poucas páginas. A estratégia narrativa de colocar holofote sobre o feminino e sobre a sociedade patriarcal não pretende apartar homens e mulheres, justo o contrário; antes, sugere que haja igualdade de gêneros e que ambos coexistam de forma harmoniosa e respeitosa, avesso à hipocrisia social. Teófilo, apesar de seus defeitos, reivindica também a compreensão da mulher e é, em certa medida, a razão de vida de Ladice. Ou melhor, o amor que ela nutre por ele dá substrato à luta da protagonista. Mas em momento algum do romance fica a indicação de uma “guerra dos sexos”, mas sim da reivindicação de que a sociedade abdique dos preconceitos vigentes. Do mesmo modo que

em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Lispector, Ulisses é paciente e atencioso para com Lóri, aqui Teófilo em certa medida funde-se com Ladice, seja na relação carnal do amor clandestino, seja no caráter dionisíaco de ambos. Em carta que Ladice escreve ao amante em momento de viagem a Petrópolis, essa união é bem clara:

Meu amigo,

Eu não sou mais a mesma... Sou o teu corpo, e toda a tua inviabilidade, a tua crença, a tua paixão, o teu capricho, a tua força, o teu romantismo, a tua ideia... trago nos olhos, os teus olhares quentes, perfumados, esses olhares que atravam sobre mim a tua agonia, a tua sensação, o determinismo sublime de teu ser... Esses teus olhares que me imobilizam, que me fazem viver em ti com obstinação... Rio como tu ris, falo como tu falas... finjo trazer nos gestos, no meu silêncio, em minhas tendências, essa tua extravagância oriental, sombria, extraordinariamente perturbante que aprendeste com as mulheres de Constantinopla, com as gregas... Todo o mundo diz: não és a mesma... Parece que sofreste, que, gozaste muito, que viajaste, que adquiriste experiências, conhecimentos, que estudastes...

Sorriso, Oh! Eles não sabem dos esplendores que carrego em meu seio...

Estou separada de ti, porém em ti... Recebe o beijo de minha alma... Leva-te, entusiasmo, vida, juventude, loucura, intemperança, efervescência, amor de ti mesmo... Ladice. (BERTHA, 2015, p. 156)

Albertina Bertha exalta o amor, possível apenas se houver respeito e igualdade entre ambos os gêneros, e Ladice é uma mulher exemplar na luta contra o patriarcado e a hipocrisia social – batalha empunhada também em nome da liberdade e do amor. Esperamos que *Exaltação* saia do ostracismo e encontre seu devido lugar na literatura brasileira, não apenas porque sua temática ainda hoje é bastante atual, mas também porque esteticamente merece atenção. Nosso desejo é que a literatura de autoria feminina, em um futuro próximo, como sugere Eurídice Figueiredo (2020), abandone o adjunto adnominal e seja reconhecida como literatura.

REFERÊNCIAS

- BERTHA, Albertina. *Exaltação*. Porto Alegre: Gradiva; Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2015.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- DEL PRIORI, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia*. São Paulo: EdUNESP, 2009.
- FAEDRICH, Anna. *O romance de introspecção no Brasil: o lugar de Albertina Bertha*. Novas Edições Acadêmicas, 2017. [e-book].
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. *Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

Bruno Lima

Doutor em Literatura Comparada pela UERJ.

Possui vínculo com o programa de pós-graduação da Faculdade Unyleya.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5624685591476091>

E-mail bruno.lima_rj@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9464-4293>

SUBALTERNAS NUNCA MAIS! O GRITO DECOLONIAL DAS ESCRITORAS INDÍGENAS BRASILEIRAS

Carlos Augusto de Melo
Joel Vieira da Silva Filho

Resumo: Esta proposta de trabalho tem por objetivo refletir sobre as experiências de subalternidade e os seus desdobramentos epistemológicos pelos quais as mulheres indígenas têm vivido na sociedade brasileira, a partir das produções literárias de escritoras que se declaram representantes desse grupo étnico, em mais evidência no século XXI. Considerando o que, em seu célebre ensaio *Pode o subalterno falar?*, Spivak (2010) destaca sobre os mais acentuados processos de subalternização aos quais, ao longo dos séculos, as mulheres são submetidas por questões de gênero, etnia e classe social, – pretendemos discutir a respeito do difícil papel de existência e visibilidade das mulheres indígenas na história da literatura brasileira, o que reflete, inequivocamente, questões de ordem político-social. Assim, este texto parte dessa inquietação para propormos uma leitura literária sobre a importância feminina – em alguns pontos feminista – das escritoras indígenas que, nas últimas décadas, vêm se posicionando contra essa subalternidade imposta pelo pensamento colonial ainda reproduzido na contemporaneidade. Levaremos em conta os protagonismos de Márcia Kambeba, Eliane Potiguara e Graça Graúna, cujas literaturas apresentam necessários posicionamentos de denúncia, de autoafirmação em constante relação ancestral, de uma forma que decolonizam a sociedade e a literatura. Como apoio teórico recorreremos aos estudos de: María Lugones, Catherine Walsh, Aníbal Quijano, entre outros.

Palavras-chave: Literatura indígena. Autoria feminina. Decolonialidade.

Abstract: This work aims to reflect on the experiences of subalternity and its epistemological developments by which indigenous women have faced in Brazilian society, taking into considerations the literary productions of writers who declare themselves representatives of this ethnic group, specifically in the 21st century. Considering her essay *Can the subordinate speak?*, in which Spivak (2010) highlights about

the most accentuated processes of subordination to that, over the centuries, women have been subjected to issues of gender, ethnicity and social class, we intend to discuss about the difficult role of existence and visibility of indigenous women in the history of Brazilian literature, that reflects, unequivocally, political and social questions. Thus, this text proposes a literary reading about the feminine importance - in some feminist points - of the indigenous writers who, in the last decades, have been fighting against this subordination imposed by the colonial thought, really reproduced in contemporary times. We will take into account the protagonism of Márcia Kambeba, Eliane Potiguara and Graça Graúna, whose literatures present necessary positions of denunciation, of self-affirmation in constant ancestral relationship, in a way that decolonize society and literature. As theoretical support we will be based on the studies of: María Lugones, Catherine Walsh, Aníbal Quijano, and others.

Keywords: Indigenous literature. Female authorship. Decoloniality.

AS MULHERES NA LITERATURA BRASILEIRA: SUBALTERNIZAÇÃO *VERSUS* EMPODERAMENTO

Em seu ensaio *Cânon* (1992), Roberto Reis destaca que todo cânone literário é constituído sob os princípios de seleção e exclusão, nos quais determinados escritores e/ou grupos são escolhidos enquanto tantos outros, excluídos. O cânone, então, seria um mecanismo segregador, responsável por identificar, selecionar, eleger e validar obras e autores, de acordo com critérios bem específicos, os quais, em contínuas mutações, podem envolver elementos políticos, sociais, históricos, culturais, bem como espaciais, institucionais, educacionais, nacionalistas, artísticos e estéticos. A noção elitizante de que se tinha da literatura, pautada em uma

supremacia do estético, a partir da qual se pensa na soberania de uma escrita literária “peculiar às elites educadas” (REIS, 1992, p. 72) pode ser questionada. Nesse sentido, torna-se inviável se valer da estreita justificativa – sob a qual parte da crítica e da história tradicionalista mantém seus juízos de valor – de que os nomes selecionados, em um cânone, são aqueles de quem escreveram bem e melhor (na ideia dicotômica de belo e feio platônica, por exemplo), uma vez que o estético não se sustenta sozinho, isoladamente, sobretudo pela própria condição de instituição histórica na qual a literatura está engendrada.

A exclusão de diversos grupos, considerados minoritários na história da literatura nacional, como os indígenas, os negros, os homossexuais, as mulheres, os ciganos, os pobres, explica o caráter parcial pelo qual o cânone literário se estrutura e se orienta, cuja lógica de seleção e exclusão torna-se o espelho do pensamento hegemônico, ideológico e colonialista da sociedade brasileira. Conforme argumenta Roberto Reis:

Ao olharmos para as obras canônicas da literatura ocidental percebemos de imediato a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do cânon literário. Entre as obras-primas que compõem o acervo literário da chamada “civilização” não estão representadas outras culturas (isto é,

africanas, asiáticas, indígenas, muçulmanas), pois o cânon com que usualmente lidamos está centrado no Ocidente e foi erigido no Ocidente, o que significa, por um lado, louvar um tipo de cultura assentada na escrita e no alfabeto (ignorando os agrupamentos sociais organizados em torno da oralidade) [...]. (REIS, 1992, p. 72)

Na história da literatura brasileira, o cânone vem sendo construído em bases deliberadamente machistas, sexistas e misóginas. Em uma breve análise retrospectiva, é perceptível que, até pouco tempo, ele agregava um número significativo de escritores, homens oriundos de grupos sociais, em sua grande maioria, compostos por sujeitos brancos, heterossexuais, de classe social ascendida. Às mulheres escritoras e as suas contribuições literárias deixou-se o mais profundo silenciamento ou, quando muito, um irrisório espaço onde frequentaram apenas aquelas que se encaixavam ao horizonte de expectativas masculinos. Nesse sentido, afirmar que as mulheres possuíam (e, em certa medida, nos dias de hoje possuem) um lugar visível no sistema literário brasileiro não se configura como uma realidade propriamente dita. Por longos anos elas sempre estiveram à margem, subalternizadas, excluídas, sujeitadas a uma dinâmica de generificação, a qual, a partir da perspectiva patriarcal

brasileira, dominante e hegemônica, tentara prendê-las no mundo privado, familiar e doméstico em um contexto de cultura de herança colonial europeia.

Inclusive, os compêndios escolares de literatura, ou as histórias literárias, mais tradicionais, que procuraram traçar panoramas históricos obsoletos da produção literária no Brasil, pouco ou quase nada falaram sobre a presença e a importância das mulheres. Embora atuantes no circuito literário nacional, desde o século XIX, consideradas de fundamental importância para a formação de nossa literatura, foram sufocadas pelos estereótipos e preconceitos misóginos da visão historiográfica e crítica de nossa elite intelectualizada. Recentemente, ao se propor a analisar o espaço atribuído às escritoras brasileiras em três coleções de livros didáticos do Guia do Programa Nacional do Livro Didático, Ana Cristina Steffen percebe que menos de 10 nomes de mulheres foram “de fato estudados, que ultrapassam uma simples menção” (STEFFEN, 2018, p. 328) em comparação a um número bastante extenso de escritores homens, chegando à conclusão de que é

ainda mais crítico constatar que a presença da autoria feminina dos séculos XVIII e XIX, origem da escrita de mulheres no Brasil, é praticamente nula. E que, mesmo as autoras do século XX, surgem majoritariamente

de forma pouco significativa, superficial.
(STEFFEN, 2018, p. 327)

Essas questões relacionam-se com o que a crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak, destaca em seu memorável “Pode o subalterno falar?”, no qual se questiona a obliteração do sujeito subalterno pelo discurso hegemônico, com ênfase à completa obscuridade do sujeito feminino:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 66-67)

De fato, não apenas em livros didáticos, mas em todo imaginário intelectual hegemônico, construído forjadamente à base de um machismo estrutural, nos moldes do pensamento colonial, é recorrente o silenciamento das escritoras em nossa formação literária. Poucos nomes eram valorizados e evidenciados pela recepção crítica, como os de Clarice

Lispector, Rachel de Queirós, Cecília Meireles, Lygia Fagundes Telles, mulheres pertencentes a um núcleo intelectual reconhecido, bem estabelecido, no qual os atributos como classe social alta, orientação heterossexual e cor branca foram condições favoráveis para suas permanências na memória literária nacional. Pode-se dizer que é muito pouco comparado ao grande número de escritoras que também contribuíram para a nossa literatura, em jornais, revistas e livros, inclusive no século XIX, a exemplo de Nísia Floresta, de Francisca Júlia da Silva, de Gilka Machado, de Júlia Lopes de Almeida, bem como de Maria Firmina dos Reis, mulher negra, maranhense, cujo pioneirismo está em sua literatura feminina, anticolonial e antirracista. Essas mulheres são consideradas transgressoras, que, mesmo diante das limitações de seu tempo, foram além do limite do papel social ao qual os homens lhes reservavam.

Entre os séculos XIX e o XXI, diversas outras mulheres que se propunham ao literário continuaram sendo silenciadas reiteradamente, tendo grandes resistências dos intelectuais do sexo masculino, em sua grande maioria; e, poucas sendo inseridas na linha de frente da literatura brasileira, apesar de significativas mudanças do contexto histórico e político do país. Contudo, em fins do século XX em diante, graças

ao surgimento e fortalecimento da Crítica Feminista, dos Estudos Culturais e dos Discursos e Pensamentos Pós-coloniais, Anticoloniais, Descoloniais e Decoloniais, essas escritoras tiveram apoio de trabalhos e pesquisas, oriundos a grosso modo das universidades públicas, interessados pela investigação e revisão da história da literatura de autoria feminina, o que, ao longo das décadas, possibilitaram mudanças epistemológicas paradigmáticas a respeito da recepção das mulheres no ensino e nos circuitos literários em geral.

Pode-se dizer que o grande ponta pé inicial foi dado pelas professoras Zahidé Muzart, Constância Duarte Lima, Norma Telles, Izabel Brandão, Tânia Ramos, cujas pesquisas interinstitucionais voltavam-se para os levantamentos e estudos os sistemáticos de mulheres escritoras no país. O resultado exitoso repercutiu-se no cenário brasileiro, obtendo seus desdobramentos em diversos outros estudos, nas últimas décadas, em todo o país, nas figuras de, por exemplo, Lúcia Zolin, Luciana Borges, Eduardo da Cruz, Anna Faedrich, Ana Rita Santiago, Rosilda Alves, entre tantas/os outras/os.

A partir desse início da ascensão literária do feminino, advinda dos centros e das margens, a violência contra

os direitos de as escritoras existirem, serem visíveis e ouvidas, de se inscreverem na e pela literatura, oral e/ou escrita, está sendo destituída de seu poder secular – mesmo que vagorosamente –, possível de se ser percebida por meio dos estreitos vínculos literários com as mais diversas manifestações de empoderamentos femininos em movimentos sociais, bem como em representação política, em atuação nas redes sociais, em ocupação de espaços artísticos, intelectuais e universitários, nos quais já se notam trabalhos literários heterogêneos, que, direta ou indiretamente, militante ou não, buscam ser apoios consistentes nas lutas de apoio às mulheres contra o machismo, a misoginia, e a todo tipo de violência e preconceito contra ao sexo feminino, construindo um cenário intelectual de acolhimento e esperanças por meio do que a literatura tem de mais legítimo: a liberdade no sensível das palavras.

Um dos principais feitos dessa produção literária feminina insurgentes é a capacidade que as mulheres têm de autorrepresentação, assumindo suas próprias identidades, com a propriedade de quem está de um lugar de fala à medida que vai possuindo uma perspectiva mais próxima de si, o que difere muito – embora não as invalide – das

representações que os homens escreveram do feminino nos textos literários:

Nesse contexto, a literatura de mulheres, historicamente marginalizada, vem ganhando espaço e veiculando uma voz dissonante em relação a esse estado de coisas, sobretudo no que se refere a representações de identidades femininas que, em boa escala, já podem ser consideradas representativas do conjunto das diversas perspectivas sociais das mulheres. E se ainda não é capaz de lhes retratar plenamente a diversidade identitária, certamente avança um bom tanto em relação à literatura hegemônica. (ZOLIN, 2010, p. 194)

Embora o empoderamento literário das mulheres já seja uma realidade brasileira, muitas escritoras ainda têm encontrado outras resistentes barreiras do pensamento neocolonial, além do referido problema de gênero, uma vez que são sufocadas pelos discursos de ódio e juízos de valor, asquerosamente excludentes, relacionados a identidades étnicas e a classes sociais subalternizadas historicamente. Se se considerar a afirmação de Spivak, em seu ensaio “Pode um subalterno falar?”, um dos marcos do pensamento pós-colonial, de que se, “no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p.

67), é possível acreditar que as formas de subalternização do gênero feminino pela sua condição étnica e social submetem as mulheres pobres, negras e indígenas, por exemplo, à desumana inexistência do sujeito.

Gayatri Spivak aborda a concepção de subalterno como um sujeito invisibilizado e impossibilitado de ser visto e ouvido; é excluído das diversas camadas sociais nas quais perde seus direitos de ser ele próprio (em sua cultura, suas ideologias, suas identidades). Sandra Regina Goulart Almeida, traduzindo o referido texto da pensadora indiana, destaca que o sujeito subalterno é aquele que pertence “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (ALMEIDA, 2010, p. 12).

Nessa proposição, estão os grupos considerados minoritários, os quais, aqui, centramos a discussão nas mulheres indígenas, subalternizadas por serem mulheres e indígenas, as quais, em nossa sociedade, é evidente que são postas à margem da margem. Essa constituição do sujeito subalterno parte do poder colonial estar vinculado à violência epistêmica, que, segundo as palavras de Spivak, “é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo

de se constituir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária Subjetividade” (SPIVAK, 2010, p. 47). Desse modo, o sujeito subalterno é destituído de todos os elementos que o tornam sujeito partícipe de um grupo, de um povo. As mulheres são postas nessa situação de obscuridade, impedidas de aparecerem, de forma que são construídas como um Outro.

Na sociedade ocidental colonialista, as mulheres indígenas são assujeitadas pelos não indígenas por séculos e séculos, desde o período da invasão europeia, sobretudo pelos homens, os quais as submetem a todos os tipos de violência, como, por exemplo, a sexual, a corporal, a intelectual, a psicológica, a emocional, cujas consequências são a degradação de suas identidades e a objetificação de seus corpos. Sentindo-se insultadas e aviltadas, essas indígenas passaram a viver sob o signo da ameaça, do ataque e do medo. Eliane Potiguara relembra o processo de exploração laboral e sexual pelo qual essas mulheres passaram (e passam), a partir da diáspora indígena, impulsionada pela ocidentalização das américas:

As mulheres indígenas também vão trabalhar como operárias mal remuneradas ou nas grandes plantações dos latifundiários, em que um sistema de cativeiro, trocando

seu trabalho por latas de sardinhas e nunca conseguindo pagar sua dívida com o contratante. Outras vezes, vão morar com homens sem caráter que as transformam em objeto de cama e mesa, submetidas a agressões físicas e parindo dezenas de filhos, para viverem, miseravelmente, nas casas de palafitas na Amazônia, dentro e fora do Brasil, ou sobrevivem em favelas contaminadas moral, social, política e fisicamente. Muitas vezes, trabalham somente pelo prato miserável de comida ou por um pouco de farinha de mandioca

[...]

Outra forma de escravidão de mulheres indígenas é a constatação da presença delas em prostíbulos e em zonas de meretrício, onde vendem seu corpo por migalhas, contraindo Aids e outras doenças sexuais. Criando crianças sem futuro, famintas ou portadoras do vírus HIV. (POTIGUARA, 2019, p. 30-31)

Em contexto urbano, obrigadas a enfrentar a alteridade da diáspora, lidam com o preconceito, os olhares de descaso, os comentários da gozação, todo os atos discriminatórios possíveis, os quais reescrevem as histórias dessas mulheres autóctones, do ponto de vista do colonizador – o único que ainda é respeitado pela maioria dos brasileiros –, sob o discurso de naturalização da violação colonial, narrando-se episódios, nos quais, como animais selvagens, eram “pegas no

laço” para serem domesticadas, civilizadas. Como relembra indignada Aline Pachamama: “Não há mulher indígena ‘pega no laço’! Há a mulher indígena que foi e é ameaçada, capturada, violentada, escravizada. Ela é a representação de uma luta silenciosa, que perdura há séculos” (2018, p. 11).

Naturalizou-se a violência contra os direitos de elas falarem, de serem ouvidas, de existirem como indígenas. Esses atos violentos, frutos da covardia humana, impediram-nas de se defenderem, deixando-as fragilizadas diante dos sucessivos ataques, tanto abusivos quanto cobertos de ódio e preconceito, o que, por conseguinte, obrigaram-nas a conviver com seus traumas e seus medos em completo silêncio e invisibilidade. Há tempos as práticas de feminicídio, inclusive no campo do simbólico, contra as mulheres indígenas silenciam-nas, ignorando-as como sujeitos sociais, detentores de seus direitos de existência, cujas opressões quase sempre abafadas pela sociedade brasileira são denunciadas na força do poema “A denúncia”, de Eliane Potiguara:

Ó mulher, vem cá
que fizeram do teu falar?
Ó mulher conta aí...

Conta aí da tua trouxa
Fala das barras sujas
dos teus calos na mão

O que te faz viver, mulher?
Bota aí teu armamento.
Diz aí o que te faz calar...
Ah! Mulher enganada
Quem diria que tu sabias falar!
(POTIGUARA, 2019, p. 79)

No uso da linguagem coloquial, traço revelador de uma oralidade comum aos textos da poeta Eliane Potiguara, com o qual é capaz de imprimir certa aproximação ideológica entre os dois interlocutores, na materialidade poética, o texto “A denúncia” apresenta uma situação na qual o sujeito lírico, de gênero indefinido, questiona o silenciamento de uma mulher que, embora referida no singular pelo evidente uso de substantivo, verbo, adjetivo, pronome na segunda ou terceira pessoa do singular (“mulher conta aí”, “mulher enganada”, por exemplo), parece tomar um papel de representação do gênero feminino de modo geral. Em se tratando do conjunto da obra *Metade cara, Metade máscara*, de onde esse poema foi retirado, é possível acreditar que essa representação volta-se especialmente às mulheres indígenas brasileiras.

Sensível à trajetória de vida dessa mulher, o sujeito lírico procura incitá-la a falar, em forma de denúncia, sobre as mazelas e as angústias pelas quais tem passado ao longo do tempo por conta do sistema de opressão e subalternização

sociais. Torna-se claro que, ao questioná-la, ele se propõe a ouvi-la – contrapondo-se ao silenciamento histórica e estruturalmente imposto a ela – contar sua narrativa de vida, compartilhar de suas histórias, todas registradas na memória de seu corpo (“fala das barras sujas/dos teus calos na mão”), meios dos quais pode se utilizar para denunciar as circunstâncias com as quais teve de lidar para chegar ao limite de não poder mais falar, ter de ficar calada. Todavia, o texto indica que, apesar de toda a opressão vivenciada, essa mulher conseguiu sobreviver, tendo ainda motivos para continuar e, se utilizar de seu armamento, poderá seguir adiante, uma vez que ainda sabe/pode falar.

Nos últimos anos, devido ao fortalecimento político das lideranças e organizações indígenas, a história das mulheres indígenas brasileiras tem passado, a duras penas, por algumas, mas também significativas, mudanças e transformações, tendo à frente das urgentes causas femininas a escritora e militante Eliane Potiguara, cuja força e liderança contra a violação dos direitos indígenas das mulheres estão sendo fundamentais para motivar as mulheres dos povos indígenas a mudarem suas vidas e serem protagonistas de suas próprias histórias, reconstruindo e fortalecendo suas identidades, conforme palavras de Aline Pachamama, como verdadeiras “guerreiras”:

Não por estimularmos a guerra ou os conflitos, mas por defendermos os nossos, as nossas memórias, a ancestralidade e a nossa própria vida. Uma vez que terra, sempre desta terra. Quem ensinou às crianças a história do povo que aqui vive, contou a história de outros, não a nossa. A mulher indígena não aparece nas estatísticas de pesquisas relacionadas à violência contra a mulher, à presença no ensino superior ou às atividades políticas e sociais. Mas, estamos aqui. Não apenas em uma voz, mas no coletivo, porque essa é a nossa força. E, a partir da nossa união, mudaremos essas realidades. (PACHAMAMA, 2018, p. 11-12)

A insatisfação de Aline Pachamama relata os ultrajes já sofridos pelas mulheres indígenas, porém, mais que denunciar, ela quer destacar a potência coletiva dessas mulheres que enfrentaram a dor e hoje buscam na união forças para reescrever a história. Na atual cena contemporânea literária brasileira, vemos a ascensão de mulheres indígenas publicando textos e realizando também crítica literária, a exemplo das escritoras indígenas Eliane Potiguara, Graça Graúna, Márcia Kambeba. Inclusive, algumas delas foram e são indicadas a prêmios literários de grande importância no Brasil. De tal forma:

O resultado, sinalizado pelas muitas pesquisas realizadas no âmbito da Crítica Feminista desde os anos 1980 no Brasil, aponta para a re-escritura de trajetórias,

imagens e desejos femininos. A noção de representação, nesse sentido, se afasta de sua concepção hegemônica, para significar o ato de conferir representatividade à diversidade de percepções sociais, mais especificamente, de identidades femininas antipatriarcais. (ZOLIN, 2009, p. 106)

No Brasil, traçando assim novas formas de representação, as escritoras indígenas conferem outras percepções de mundo, significativamente inovadoras para o sistema literário brasileiro, construindo-o nos firmes alicerces dos pensamentos anticolonialistas, antirracistas, decoloniais. Contrárias à hegemonia masculina, e sob o viés da autonomia feminina, elas estão escrevendo o presente, ressignificando o passado de nossa literatura, que esteve vinculado às normas machistas, misóginas e etnocidas. Nesse sentido, essas representações femininas podem garantir seus lugares no mundo, inspirando e influenciando suas parentes para conhecerem suas identidades, suas ancestralidades, seus feminismos e as suas múltiplas faces. Elas podem confirmar a ideia de que as mulheres nunca foram inferiores no fazer literário, apenas não tiveram as mesmas oportunidades. As conquistas das mulheres na literatura estão acontecendo gradativamente, e sendo uma tarefa contínua, visto que, embora vivamos em uma sociedade contemporânea, a dominação masculina ainda rege muitas das ações em nosso tempo.

É evidente que as mulheres dos povos indígenas enfrentam os estereótipos e os estigmas de subalternização, os quais foram representados em nossa história da literatura, como no romance *Iracema* (1865), do escritor romântico José de Alencar, no qual a protagonista da narrativa, a mulher indígena que tem seu nome estampado no título, será conhecida como heroína por cumprir o destino de subalternização, na invasão dos portugueses em territórios indígenas, ao se deixar seduzir e conquistar pelo português Martin, um homem branco, europeu, conquistador, legítimo representante do pensamento colonial, com quem gera um filho, Moacir (filho do sofrimento), por quem se sacrifica para que ele pudesse sobreviver ao parto. Essa criança assume o estatuto mítico de ser o primeiro homem branco a nascer nas terras do Novo Mundo, significando a origem de uma nova nação, equivocadamente associado a um ideal de mestiçagem brasileira, pouco convincente na prática.

Iracema é construída como uma índia frágil, sensível, que não consegue resistir aos encantos, às seduções e ao poder do homem dito “civilizado”, preterindo os sujeitos masculinos pertencentes a sua etnia a um lugar da exclusão. Dessa produção literária de Alencar, percebem-se meios pelo qual os cânones literários buscavam destituir a mulher

indígena enquanto sujeito. Graça Graúna, crítica e escritora indígena diz que “a representação da mulher indígena na sociedade não índia foi articulada, desde a colonização, com requintes de malícia, discriminação, brutalidade, preconceito” (GRAÚNA, 2013, p. 102).

Essa imagem de Iracema proposta em Alencar, dentro da lógica do colonialismo oitocentista, parece perseguir as mulheres indígenas até os dias atuais, como se toda mulher indígena fosse uma Iracema, o que, não realidade, não ocorre. As mulheres indígenas destituem esse passado colonial em suas escritas e negam essa subalternidade, imposta desde quando os colonizadores invadiram as terras que hoje denominamos Brasil. Elas questionam essa subalternidade imposta e do esquecimento, ao qual, muitas vezes são acometidas, construindo, em uma ação coletiva ancestral, uma literatura de denúncia e engajamento, pela qual se autoafirmam enquanto indígenas. Eliane Potiguara destaca que a mulher indígena:

[...] é uma fonte de energias, é intuição, é mulher selvagem, não no sentido primitivo da palavra, mas selvagem como desprovida de vícios de uma sociedade dominante, uma mulher sutil, uma mulher primeira, um espírito em harmonia, uma mulher intuitiva em evolução para com sua sociedade e para com o bem-estar do planeta terra. (POTIGUARA, 2019, p. 46)

As forças das mulheres indígenas provêm de uma coletividade emanada pelas ancestrais que primeiro resistiram aos projetos coloniais. Trata-se de um movimento de retomada, de decolonização, e usam a escrita literária para questionar e negar o poder colonialista. As mulheres indígenas proclamam que suas vozes não serão mais silenciadas, elas falam de si e dos seus povos, revertendo as amarras coloniais que até os dias de hoje tentam prendê-las em armadilhas de silenciamento. Todas essas ações são mecanismos de luta contra a subalternidade que o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) chama de colonialidade do poder.

LITERATURA, ESCRITORAS INDÍGENAS E DECOLONIZAÇÃO DO SABER

A subalternização das mulheres indígenas advém das consequências da colonialidade do poder, a qual, segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano, foi “baseada na imposição da idéia (sic) de raça como instrumento de dominação” (QUIJANO, 2005, p. 136), da qual são integrantes do mesmo processo histórico a colonização das Américas e a formação do pensamento econômico capitalista. Os modelos de dominação e subordinação, reproduzidos dentro do sistema capitalista, reproduzem os mecanismos de classificação e hierarquias sociais por meio de perspectivas étnico-raciais, e

de gênero, definidas a partir de um centro onde se encontra o colonizador europeu, e da periferia, lugar reservado aos sujeitos considerados inferiores, suscetíveis à dominação econômica, territorial, linguística, cultural. Esse agrupamento hierárquico, sustentado na visão dicotômica: europeu e não europeu, centro e periferia, dominador e subalterno enraizou-se no pensamento ocidental, influenciando práticas colonialistas desastrosas até nos dias atuais.

Desde os debates pós-coloniais, a colonialidade do poder e a diferença colonial são questionadas e problematizadas, inclusive, a partir das contribuições de teóricas/os como Gayatri Spivak, Frantz Fanon e Edward Said. No entanto, apenas as proposições desses críticos não abarcavam as diferentes realidades que envolviam o globo, uma vez que, mesmo sendo teóricos que provinham dos espaços subalternos, a realidade deles diferiam dos espaços latino-americanos. É nesse influxo que, na década de 1990, o Grupo Modernidade/Colonialidade, liderado por críticos como Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres, Enrique Dussel, Catherine Walsh, dentre outros, propôs pensar em um movimento de descolonização/decolonização. Dignolo destaca que “a opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos

genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento” (2008, p. 290).

O movimento descolonial foi/é fundamental para que as mulheres pudessem ser incluídas nos debates sobre a subalternização imposta pela estrutura colonialista, posto que, até então, percebia-se um apagamento do processo de dominação dos corpos e dos territórios desse grupo feminino. María Lugones, crítica feminista argentina, a partir da noção de colonialidade do poder proposta por Quijano, discute em seu texto *Rumo a um feminismo descolonial* (2014), a ideia de colonialidade de gênero, propondo que pensemos em um “feminismo descolonial” (LUGONES, 2014, p. 941), pois, na ideia de colonialidade do poder, as mulheres são subalternizadas por serem sujeitos colonizados, por serem mulheres, e assim sucessivamente. Lugones destaca que:

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social. Como tal, a descolonização do gênero localiza quem teoriza em meio a pessoas, em uma compreensão histórica, subjetiva/ intersubjetiva da relação oprimir – resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão. (LUGONES, 2014, p. 940)

O movimento descolonizador de gênero proposto por Lugones tornou-se essencial para a luta identitária das mulheres escritoras, porque, ao se autorreconhecerem e, também, serem reconhecidas pela sociedade, autoafirmam-se como sujeitos de direitos. Pensando a inserção das mulheres indígenas nesse movimento descolonizador, elas podem se unir através de uma coletividade étnica e ancestral, pois, como destaca Lugones “não se resiste sozinha à colonialidade do gênero” (2014, p. 949). Assim, unidas, com o objetivo de denunciar e lutar contra os pensamentos e as estruturas coloniais, historicamente naturalizadas em nosso país, por meio da escrita literária, poderão promover estratégias criativas para que as leitoras indígenas e, também, não indígenas busquem descolonizar-se também.

Como ficou discutido, é sabido que as mulheres brancas, subalternizadas pela perspectiva de gênero, o que dificultou muito as suas inserções e visibilidades no circuito literário nacional, não tiveram de enfrentar o processo de subalternização étnico, responsável, por exemplo, pela colocação das mulheres negras e indígenas em lugares de obscuridade e silenciamento literário, complexos de se desconstruir, problema ainda enfrentado por elas na contemporaneidade. Aqui, então, propõe-se

que a literatura, em específico a poesia feminina, de autoria indígena brasileira opera como um movimento literário descolonizador de gênero, em que as mulheres indígenas renegam a subalternidade imposta e trazem em seus textos as vozes das ancestrais que já partiram, das que resistem até os dias atuais e das que lutam pelo respeito e valorização das mulheres indígenas. No entanto, o movimento poético feminino indígena utiliza da poesia para cantar a beleza feminina indígena e denunciar essa colonialidade do poder que comprova que os resquícios da colonização ainda resvalam na sociedade atual. Assim:

A escrita indígena é uma forma de autoexpressão de uma resistência que se arrasta e de uma existência que se firma nos moldes de uma sociedade que venda os olhos para um aprendizado com os povos numa atitude recíproca de solidariedade, cuidado, respeito, onde nada é meu, senão que tudo é nosso. (KAMBEBA, 2020, p. 92)

A escritora Eliane Potiguara, mulher indígena do Povo Potiguara, do Litoral Norte da Paraíba, utiliza-se da escrita poética para expressar a resistência feminina indígena. Nascida na periferia do Rio de Janeiro, devido ao desaldeamento histórico dos povos originários pela diáspora, reflexo da colonialidade do poder, ficou reconhecida pela sua poesia, a qual, subvertendo a ordem masculina de

gênero, grita em tom de denúncia contra a colonização e a colonialidade das mulheres. Os poemas dessa representante indígena evocam a ancestralidade e a memória das anciãs que lutaram primeiro pelo direito de a mulher indígena existir, como podemos verificar no poema “Brasil”, presente no livro, publicado em 2004, intitulado *Metade Cara, Metade Máscara* (2019):

Que faço com a minha cara de índia?

E meus cabelos
E minhas rugas
E minha história
E meus segredos?

Que faço com a minha cara de índia?

E meus espíritos
E minha força
E meu tupã
E meus círculos?

Que faço com a minha cara de índia?

E meu toré
E meu sagrado
E meus “cabocos”
E minha terra

Que faço com a minha cara de índia?

E meu sangue
E minha consciência
E minha luta
E nossos filhos?

Brasil, o que faço com a minha cara de índia?
Não sou violência
Ou estupro

Eu sou história
Eu sou cunhã
Barriga brasileira
Ventre sagrado
Povo brasileiro

Ventre que gerou
O povo brasileiro
Hoje está só ...
A barriga da mãe fecunda
E os cânticos que outrora cantavam
Hoje são gritos de guerra
Contra o massacre imundo. (POTIGUARA,
2019, p. 32-33)

Neste poema, pode-se observar uma voz feminina que se autodeclara indígena, utilizando-se ironicamente da reiterada expressão “cara de índia”, encontrada com muita frequência no discurso coloquial de opressão do sujeito colonial, bem como de elementos pertencentes a seu universo identitário e ancestral, como “tupã”, “toré”, entre outros. Esse sujeito poético questiona um interlocutor, não identificado até a oitava estrofe, sobre o que fazer com sua “cara de índia”, o que, no sentido conotativo, quer significar sua própria identidade étnica, a qual vai além do fenótipo. É interessante observar que, até a oitava estrofe, o texto constrói-se pela alternância entre monóstico (“Que faço

com a minha cara de índia?”), utilizado reiteradamente como espécie de refrão, causando efeito de indignação do sujeito lírico, e, também, quartetos, todos construídos pelo uso de polissíndeto, causando a repetido da conjunção “e” no início de cada versos. Já da nona estrofe em diante, há uma quebra dessa regularidade dos versos, momento em que é colocado ou evidenciado um interlocutor, com o uso do vocativo “Brasil” (“Brasil, o que faço com a minha cara de índia?”), conduzindo ao desfecho emblemático do poema, cujos questionamentos são deixados de lado, uma vez que serão colocada ênfase nas respostas sobre sua identidade indígena feminina. A sensação é de que a voz poética se coloca em uma posição de enfrentamento, cujo interlocutor, “Brasil”, funciona como alegoria do colonialismo, enfrentando-o, subvertendo a lógica de submissão, como sinal de negar à imposição dessa nacionalidade brasileira. Trata-se de uma prestação de contas pela terra invadida, pelas leis não cumpridas.

Desse modo, constituído por cinco estrofes de um verso apenas com a pergunta “Que faço com minha cara de índia?”, que se intercalam com estrofes de quatro versos, nelas, a voz indígena do poema, regida pela dúvida, e pela inquietação, ao indagar, vai acrescentando elementos que a constituem

como sujeito pertencente aos povos originários. Nota-se que, após a estrofe de um verso, a que segue, acrescenta novos questionamentos de constituição identitária (“E meu cabelos / E minhas rugas / E minha história / E meus segredos?”). Ela acrescenta elementos corporais como cabelos e rugas, e, também, ancestrais, como suas histórias e seus segredos. O corpo dessa mulher indígena pode ser visto como carregado das marcas de sofrimento coloniais, mas também do tecido de memória tramado pela história e pelo segredo; é um corpo que fala, que sente, que anuncia. Nesse sentido, vê-se que, na terceira estrofe do poema, nos questionamentos que seguem à pergunta sobre o que fazer com a sua cara de índia, a voz poética aborda uma relação espiritual e corporal das mulheres indígenas: “E meus espíritos / E minha força / E meu Tupã / E meus círculos?”. A relação espiritual ancestral não pode ser perdida, portanto, o que fazer? Como reagir? O poema apresenta que o sagrado se manifesta na construção da força da mulher, pois os encantados como Tupã são os que regem a força cosmogônica do feminino que não vive sem a presença do sagrado – corpo e espírito em união pela natureza na consolidação da identidade feminina indígena.

Mais adiante, a voz do poema continua a se questionar: “E meu Toré / E meu sagrado / E meus “cabocos” / E minha

Terra?”. Observa-se que, nessa estrofe, as marcações nas palavras “Toré” e “Terra” são grafadas com iniciais maiúsculas. O Toré, a dança em que o sagrado se emana, é respeitado e cantado, é espaço no qual também os “cabocos”, protetores dos indígenas, agenciam a preservação da cultura e da cosmovisão indígena. Espaço em que a Terra, local da troca de conhecimentos, do plantio, espaço de (sobre)vivência. O Toré, os Cabocos, a Terra, são elementos sagrados, respeitados. A voz poética feminina do poema vai agenciando os elementos que agregam na constituição da identidade indígena dela própria – destaque para a relação ancestral que a mulher mantém com o sagrado, mantendo uma promoção coletiva, visto que na Terra no qual ela habita, o sagrado se emana para o coletivo. Assim, o que destaca Heliene Costa (2020) em sua tese de doutoramento, é bastante pertinente. Ela afirma que:

No escopo da literatura contemporânea, de autoria indígena no Brasil, a expressão das subjetividades femininas é particularmente reveladora de uma cosmovisão calcada em profunda conexão com as forças da natureza e com a espiritualidade indígena. (COSTA, 2020, p. 22)

Essa cosmovisão centrada nas relações com a natureza e com a espiritualidade expressa a potência subjetiva das

mulheres indígenas, na vida e no texto literário. Na quarta e última estrofe de quatro versos que segue a pergunta central do poema, a voz feminina diz: “E meu sangue / E minha consciência / E minha luta / E meus filhos?”. Aqui, vemos a presentificação de itens de resistência. Nota-se a voz indígena destacando questões que a tornam uma mulher de força. O sangue que pulsa (outrora derramado), a consciência que se mantém firme, em meio aos abalos, a luta que não cessa em meio às perseguições e os filhos que são o futuro, que precisam viver para continuar a tradição, a luta. Os elementos destacados até então após a pergunta “o que faço com minha cara de índia”, juntos, formam a mulher indígena que vive da ancestralidade coletiva. Além de sua cara de índia, ela é constituída de seu sagrado, se sua Terra, de sua força, de seu sangue, de seu Toré, e de tantos outros mecanismos que a fortificam e a definem. Após isso, a voz do poema se questiona pela última vez, agora, direcionando ao interlocutor Brasil, a sua pergunta: “Brasil, o que faço com minha cara de índia?”. O que segue, não são mais perguntas, mas sim afirmações do que ela (enquanto mulher indígena) é e não é.

A voz indígena continua o narrar poético exclamando: “Não sou violência / Ou estupro”. Observamos que a voz

do poema traz muito desse feminismo descolonial do qual fala Lugones (2014), ela nega a violência ao corpo da mulher indígena, denuncia a ação colonial que objetifica, corporifica ou anula a mulher indígena, oprimindo-a, negligenciando o seu direito de existir da forma como ela é, com seus costumes, suas crenças, seu corpo performático. A negação à violência e ao estupro é uma constante das mulheres indígenas, vítimas dessas ações coloniais sexistas, machistas e abusadoras que roubavam a liberdade de seus corpos, tornando-os invadidos fisicamente e na alma.

Após as denúncias, a voz feminina conclui o seu narrar por meio de uma estrofe de doze versos, anunciando o que a constitui, o que a forma, a caracteriza: “Eu sou história / Eu sou cunhã / Barriga brasileira / ventre sagrado / Povo brasileiro / Ventre que gerou / O povo brasileiro / Hoje está só...”. Observamos que a mulher indígena do poema se coloca como fundadora na nação brasileira. Ao aceitar a ideia de ser brasileira, ela não aceita passivamente a invasão/colonização que fez com que este país se chamasse Brasil. Ela destaca que, através da barriga, inicialmente pela formação do seu povo, dando à luz aos seus filhos, gerou os primeiros povos; depois, vale lembrar que muitas mulheres indígenas foram vítimas do estupro e geraram o povo

brasileiro através do sofrimento, da imposição e do sexo forçado. Esse ventre que gerou filhos é sagrado, ventre que, embora machucado pela intromissão do colonizador, não abandonou seus filhos.

Muitas vidas que vieram depois da invasão foram resultado de estupro. A voz indígena do poema não dociliza esse acontecimento, ela denuncia. Vítimas de um poder colonial massacrante, estruturado para impor (o que resultou em mortes, porque houve resistência a esse projeto). Quijano destaca que “toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de alguns, frequentemente certo grupo, sobre os demais” (2005, p. 130). Assim, apesar dessa supremacia colonizadora, as mulheres indígenas resistiram e resistem a esse projeto colonial. O encerramento do poema diz bastante dessa ação descolonial feminina indígena: “A barriga da mãe fecunda / E os cânticos que outrora cantavam / Hoje são gritos de guerra / Contra o massacre imundo”. O poema se encerra com essa denúncia da voz feminina indígena. As filhas que saíram do ventre que gerou o povo brasileiro não aceitam a subalternidade e o que aprenderam com suas mães e avós refletem em gritos de resistência, contra esse “massacre imundo”, que outrora começou e que até os dias de hoje quer dominar corpos e vidas indígenas.

Outra mulher indígena que descoloniza por meio da literatura é a escritora, e também, professora e crítica literária indígena, Graça Graúna, nascida em São José do Campestre, Rio Grande do Norte, e filha dos Potiguara. Graúna é um dos principais nomes da literatura indígena no Brasil, tanto por sua escrita quanto pela crítica. Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, ela se destaca em um campo que por longos anos foi negado aos povos indígenas (principalmente às mulheres). Escritora de narrativas e de poemas, revela nos textos a marca ancestral e realiza denúncias, declamando sobre a vivência (ou não) em comunidade indígena e, também, aborda questões que envolvem os povos não-indígenas, mas considerados também subalternos. Trazemos o poema “Terra à viçta”, que compõe o livro *Canto Mestizo*, publicado em 1999.

Perdidos no perdido
os filhos da terra
sem barco

sem arco
sem lança
sem onça
sem-terra.
Jogados no mundo
os filhos da terra.

Só o silêncio dos deuses
pelos (des)caminhos. (GRAÚNA, 1999, p. 50)

Em sua estrutura o poema apresenta quatro estrofes, três de dois versos e uma de quatro versos. Vale destacar que desde o título do poema uma denúncia já é feita, note-se que no título “Terra à vi\$ta”, a palavra vista está marcada com um cifrão, mostrando que a terra que fora avistada estava prestes a ser explorada. Um terra em que o que apenas valeria seria o lucro, o dinheiro. Entendemos que o poema questiona a chegada dos colonizadores, que, ao avistarem as terras “brasileiras” almejavam apenas o lucro e, para isso, não importava o método que fosse usado, o que fora visto, precisava ser explorado. A proposição de Quijano é válida neste debate, pois, como destaca o crítico “[...] os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais” (QUIJANO, 2005, p. 118). Assim, o poema abordará essa dominação do colonizador que deixa o colonizado numa situação de inferioridade.

A primeira estrofe composta por dois versos aponta uma questão bastante pertinente: “Perdidos no perdido / os filhos da terra”. Os perdidos são os indígenas, e o perdido a própria terra que eles habitavam e do qual eram filhos. Quando os colonizadores chegam e veem terra à vista, os

habitantes daquelas terras, vítimas da invasão, perdem muito da relação que mantinham com o espaço que viviam. Agora, estavam perdidos nos próprios espaços. Na segunda estrofe, a repetição da preposição “sem” configura um movimento anafórico. A preposição é repetida nos cinco versos da estrofes, dando uma dimensão de cansaço aos sujeitos indígenas que estão “perdidos no perdido”. A repetição do sem dá um ritmo quase que cantado ao poema e provoca um certo cansaço no leitor (devido a rapidez da leitura que provoca a falta de fôlego), é como se os indígenas que estavam perdidos, estivessem a correr para se salvar, portanto, estavam “sem barco / sem arco / sem lança / sem onça / sem terra”.

Em sua poesia, Graça Graúna remonta a um passado colonial que vitimou indígenas por serem contrários aos processos de imposição ao trabalho braçal e forçado, naquela terra que estava “à vista”. Através da palavra poética, Graúna denuncia os malefícios do poder colonial. Rita Olivieri-Godet (2018, p. 39) destaca que “o discurso poético de Graça Graúna é permeado por referências à história da violência contra os índios e à memória dos saberes ancestrais”. De fato, o poema aqui em análise remete-nos a um passado violento, aos quais, seus resquícios são vistos

até os dias atuais. No entanto, Olivieri-Godet (2018) destaca também que a poesia de Graça Graúna tem por objetivo reacender a memória ancestral dos povos indígenas e colaborar para a reconstrução de uma identidade que se emancipa nos dias atuais, em contraposição aos discursos coloniais e subalternizantes.

No poema, diferente do que é dito na primeira estrofe, a terceira anuncia que os filhos da terra estão “jogados no mundo”, sem nada, apenas jogados, após perderem tudo. E, o que resta é o “silêncio dos deuses” que acompanha-os pelos “(des)caminhos”. A denúncia realizada no poema revela vozes que silenciadas não aceitam essa passividade. Descolonizar através do texto literário também faz-se necessário. Francisco Danner e Fernando Danner em parceria com a escritora e pesquisadora indígena Julie Dorrigo ao debaterem sobre o movimento descolonial destacam que:

O movimento descolonizador por excelência é e se define por esse caminho e por essa postura das minorias que rompem com o silenciamento, a invisibilização e o privatismo, aos quais foram empurradas ao longo da colonização, e assumem uma atitude pública, política e cultural de militância, de ativismo e de engajamento em torno à sua condição e à sua causa como minorias. (DANNER; DORRICO; DANNER, 2020, p. 68)

Romper com o silenciamento imposto faz parte de um ativismo que busca questionar os resquícios coloniais e teorizar sob uma ótica autônoma e compromissada com a descolonização da teoria e do pensamento. As mulheres indígenas, a exemplo de Eliane Potiguara, Graça Graúna, Márcia Kambeba e diversas outras visam problematizar essa lógica que é colonizante, elitista e patriarcal. Graça Graúna, através de uma voz poética preocupada com aqueles que estavam “perdidos no perdido”, destaca que, embora estejam sem nada, são protegidos pelos deuses – através do silêncio – e continuam seus caminhos, hoje, não mais perdidos, pois estão na busca pela retomada.

A escritora indígena Márcia Kambeba, do povo Omágua/Kambeba, do estado do Amazonas, traz, em seu livro *Ay Kakyri Tama: Eu moro na cidade*, poemas que assumem uma atitude política, engajada e educativa. Esse livro foi publicado, apenas em versão digital, em 2013 pela editora Grafisa de Manaus. Anos depois, em 2018, teve sua reedição impressa, com algumas modificações – das quais não se falarão aqui -, pela editora Pólen em São Paulo.

O poema que dá nome ao livro servirá de exemplo para se analisar como a potência criativa da escritora indígena convoca os leitores, indígenas e não indígenas, a novas reflexões sobre os povos originários das Américas:

Ay kakyri tama.
Ynua tama verano y tana rytama
Ruaia manuta tana cultura ymimiua
Sany may-tini, iapã iapuraxi tanu ritual

[tradução]

Eu moro na cidade
Esta cidade também é nossa aldeia
Não apagamos nossa cultura ancestral
Vem homem branco, vamos dançar nosso
ritual.

Nasci na Uka sagrada
Na mata por tempos vivi
Na terra dos povos indígenas
Sou Wayna, filha da mãe Aracy

Minha casa era feita de palha
Simples, na aldeia cresci
Na lembrança que trago agora
De um lugar que eu nunca esqueci

Meu canto era bem diferente
Cantava na língua Tupi
Hoje, meu canto guerreiro
Se une aos Kambeba
aos Tembé, aos Guarani

Hoje, no mundo em que vivo
Minha selva em pedra se tornou
Não tenho a calma de outrora
Minha rotina também já mudou

Em convívio com a sociedade
Minha cara de “índia” não se transformou
Posso ser quem tu és
Sem perder quem sou

Mantenho meu ser indígena
Na minha Identidade
Falando da importância do meu povo
Mesmo vivendo na cidade.
(KAMBEBA, 2018, p. 24-25)

O poema da escritora Márcia Kambeba é composto por oito estrofes (contando com estrofe na língua indígena). A primeira estrofe está escrita na língua Omágua/Kambeba, o que já aponta uma ação descolonizadora. A voz indígena do poema apontará no decorrer dos versos que, apesar de estar na cidade ela não deixa de ser indígena. Assim, o poema funciona como um elemento de autoafirmação e de denúncia. A voz indígena convoca os brancos e também os indígenas a compreenderem que o sujeito indígena não perde sua identidade quando sai da aldeia, mas a leva consigo, como dito no terceiro verso da primeira estrofe: “Não apagamos nossa cultura ancestral”, pois, de fato, isso não é perdido, deixado ou anulado.

Na segunda estrofe a voz indígena se apresenta como “Wayna, filha de Aracy”, nascida na “Uka sagrada”. Os elementos da aldeia, da comunidade, aparecem no poema como reafirmação da identidade. Estar fora da aldeia é manter a Uka sagrada dentro de si, manter sua ancestralidade e as ações aprendidas com os povos da comunidade. As lembranças do ambiente vivido jamais são

apagadas, como dito na terceira estrofe: “Na lembrança que trago aqui / De um lugar que nunca esqueci”. Note-se que este poema aborda uma questão muito pertinente enfrentada por diversos povos indígenas, a necessidade de sair da aldeia, na busca por formação acadêmica, trabalho, dentre outros. Porém, esses sujeitos que saem, levam suas memórias e lembranças e são responsáveis por darem um retorno do aprendido fora para a comunidade. Assim, Márcia Kambeba propõe no poema uma voz feminina autônoma que se autoafirma e diz que, embora fora da aldeia, mantém o compromisso com seu povo. A voz política da escritora se equipara a voz da narradora poética, ambas as vozes descolonizam as mentes.

Esse posicionamento político inscrito na literatura de Márcia Kambeba quer ajudar na decolonização dos povos indígenas. Como proposta decolonial, percebe-se que essa escritora procura colaborar para que seus parentes garantam seus lugares de fala, uma vez que, segundo Catherine Walsh, a decolonialidade é um projeto coletivo, que nega o eurocentrismo, buscando “forças, iniciativas e perspectivas éticas que fazem questionar, transformar, sacudir, rearticular e construir” (2009, p. 25). Assim, escritoras indígenas como Márcia Kambeba une forças

literárias, tendo suas ancestralidades como inspiração, para realizarem esse movimento questionador e transformador do qual fala Walsh. As estrofes finais do poema “Ay Kakyri Tama: Eu moro na cidade” revelam essa ação decolonial.

Revelando que a língua do seu povo se mantém viva, Wayna, a voz indígena do poema destaca que, mesmo vivendo na selva em pedra (cidade), espaço que, diferente da aldeia não oferece calma e tranquilidade, sua cara de “índia” não se transformou. De certa maneira, essa questão se aproxima do referido poema de Eliane Potiguara, como se as autoras tivessem a necessidade de confirmar sua identidade ressignificando a expressão pejorativa “cara de índia”, utilizada pelos racistas para confirmar a identidade indígena baseada no fenótipo. A essência indígena da personagem se mantém, e ela mesmo afirma “Posso ser quem tu és / Sem perder quem sou”.

A última estrofe destaca a força identitária e o orgulho de Kambeba em ser indígena, pois, mesmo na cidade, ela fala da importância do seu povo, da sua cultura, da sua identidade, o que faz lembrar das palavras de Graça Graúna: o/a indígena, “onde quer que vá, leva dentro de si a aldeia” (GRAÚNA, 2013, p. 59). Desse modo, por meio da escrita poética, Márcia Kambeba traz uma voz decolonial que defende a

sua identidade seja na aldeia ou na cidade. A poesia tem o poder de anunciar, denunciar, responder, orientar, educar. Ela mesma destaca que “com a poesia conseguimos refletir nossas ações, reações, preconceitos, buscando aprender a conviver com as diferenças” (KAMBEBA, 2020, p. 94).

A literatura colabora para que as vozes femininas subversivas dos povos indígenas possam anunciar, mas, também denunciar no sistema cultural brasileira, subvertendo a lógica do colonialismo e, com a palavra da poesia, da narrativa, do conto, resistindo à subalternidade. Elas falam e buscam ser ouvidas, produzem textos de qualidade estética, seja nos moldes tradicionais ou contemporâneos, convocando outras mulheres indígenas a decolonizar coletivamente, levando consigo um dos aprendizados ancestrais: a potência da coletividade.

Em Eliane Potiguara, Graça Graúna e Márcia Kambeba o grito decolonial se costura ao texto poético. As vozes dessas mulheres indígenas juntas proclamam uma coletividade identitária, construída desde os tempos mais antigos. Ao fazerem uso da literatura para se autorrepresentarem, para anunciarem a beleza de ser indígena, elas também convocam os leitores indígenas e não indígenas a compreenderem a potência da existência e da resistência, pois, como destaca

Costa “[...] a resistência das mulheres através da escrita literária, representa uma possibilidade de superação do apagamento de suas memórias e suas subjetividades” (2020, p. 24). Resistir à invisibilidade, ao poder colonial, para que então novas histórias possam ser contadas pelo próprio colonizado e não mais pelo colonizador.

NÃO À SUBALTERNIZAÇÃO! CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resistir à subalternidade que é um elemento de poder colonial não se configura tarefa simples e fácil. Nos estudos literários, as mulheres realizam essa ação de sair da subalternidade desde a década de 1980. No entanto, esse processo é configurado por bases epistêmicas para se construir uma teoria autônoma que questione e lute contra a repressão e ao poder patriarcal que vigora na cena literária brasileira e mundial. Mesmo não aparecendo nos compêndios e manuais de literatura, as mulheres não se deixam silenciar, embora o silenciamento seja um política efetiva da colonialidade do poder.

A pergunta de Spivak se o sujeito subalterno feminino pode falar, feita na década de 1980 ainda ecoa até os dias de hoje. O movimento descolonial feminista destacado por Lugones (2014) exerce incansáveis movimentos para que as mulheres possam falar e se fazerem ouvidas. Neste

texto não negamos as proposições de Spivak acerca da subalternidade, mas, questionamos o fato de a mulher indígena ser subalternizada pelo poder colonial e às vezes até mesmo dentro dos estudos subalternos.

É para romper com essa lógica dominante, que trouxemos as poesias de Eliane Potiguara, Graça Graúna e Márcia Kambeba, pois, essas mulheres indígenas negam essa dominação e se impõem como produtoras de literatura que decolonizam a escrita, denunciando e tecendo formas poéticas de anunciar pelas quais as mulheres indígenas podem e devem falar em liberdade, quando se sentirem à vontade, quando desejarem. Elas emergem da subalternidade para falar por elas e pelas que foram silenciadas e (ainda) não conseguiram falar.

REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Brasília: *Revista Brasileira de Ciência Política*, n.11, p. 89-117, 2013.

COSTA, Helene Rosa da. *Identidades e ancestralidades das mulheres indígenas na poética de Eliane Potiguara*. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2020.

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Decolonialidade, lugar de fala e voz-práxis estético-literária: reflexões desde a literatura indígena brasileira. v. 22/1. *ALEA*: Rio de Janeiro, p. 59-74, janeiro-abril de 2020.

GRAÚNA, Graça. *Canto Mestizo*. Maricá-RJ: Blocos, 1999.

- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- KAMBEBA, Márcia. *Ay Kakyri Tama: Eu moro na cidade*. São Paulo: Polén, 2018.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. O olhar da palavra: escrita de resistência. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 89-98, 2020.
- LUGONES, María. *Rumo a um feminismo descolonial*. Tradução de Juliana Watson e Tatiana Nascimento. Florianópolis: Estudos Feministas, p. 935-953, 2014.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.
- PACHAMAMA, Aline Rochedo (Churiah Puri). *Guerreiras (M'baima Miliguapy): mulheres indígenas na cidade, mulheres indígenas na aldeia*. Rio de Janeiro: Editora Pachamama, 2018.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. revisada. Rio de Janeiro: GRUMIM, 2019.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, p. 65-92, 1992.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. São Paulo: Editora UFMG, 2010.
- STEFFEN, Ana Cristina. A (não) presença da literatura de autoria feminina nos livros didáticos de ensino médio. *Revista Entrelaces*, v. 1, n. 11, p. 315-332, janeiro/março de 2018.
- OLIVIERI-GODET, Rita. Graça Graúna: a poesia como estratégia de sobrevivência. *Pontos de Interrogação*, v. 8, n. 1, p. 33-49, janeiro-junho de 2018.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 12-43, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. *A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade*. Juiz de Fora: Ipotesi, v. 13, n. 2, p. 105-116, julho/dezembro de 2009.

Carlos Augusto de Melo

Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp.

Professor de Literatura na graduação do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) e na Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Atua nos cursos de Doutorado e Mestrado no do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5205243411665484>

E-mail: carlosaug.melo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9305-9519>

Joel Vieira da Silva Filho

Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e pesquisador bolsista CAPES.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5581264177281708>

E-mail: joel.filho17@outlook.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9895-9911>

PARA ALÉM DE UM TETO TODO SEU: O CASO ELISA LISPECTOR

Débora Magalhães Cunha Rodrigues

Resumo: Elisa Lispector escreveu inúmeros romances e contos, recebendo prêmios por alguns deles. A escritora, embora tenha explorado a construção de uma subjetividade feminina, é quase sempre lembrada pelos escritos autobiográficos, principalmente o romance *No exílio* de 1948. A crítica esteve mais atenta às narrativas que iluminavam episódios da vida de sua irmã caçula, Clarice Lispector, do que às especificidades de sua escrita. A obra e a trajetória de Clarice Lispector causaram sombra não só à obra de sua irmã como às de outras escritoras do mesmo período. Neste artigo, questionamos o papel da crítica no apagamento do nome de Elisa Lispector na literatura brasileira que tomou o caso Clarice como excepcional, negando às escritoras, de um modo geral, um espaço para debater seus textos e subjetividades. Além da vinculação da obra da escritora à obra de sua irmã pela crítica literária, analisamos como a tradição literária falocêntrica contribuiu para este apagamento. Elisa Lispector contribuiu para o debate acerca do baixo número de publicações de escritoras, evocando Virginia Woolf e Simone de Beauvoir. Atuou para que as escritoras pudessem ter uma tradição em que se ancorar. Analisamos os romances *O muro de pedras*, publicado em 1963; *O dia mais longo de Thereza*, de 1965; *A última porta*, de 1975; *Corpo a corpo*, de 1983 e o conto “Uma outra temporada no inferno”, de seu último livro *O tigre de bengala*, publicado em 1985, demonstrando como a escritora explorou os processos de emancipação feminina e os conflitos comuns a esta fase de transição.

Palavras-chave: Elisa Lispector. Crítica Feminista. Literatura Brasileira.

Abstract: Elisa Lispector has written numerous novels and short stories, receiving awards for some of them. The writer, although she explored the construction of a female subjectivity, is almost always remembered for autobiographical writings, especially the novel *No exílio* of 1948. The criticism was more attentive to the narratives that illuminated episodes of the life of her younger sister, Clarice Lispector, than to the specificities of her writing. Clarice Lispector’s work and trajectory cast a shadow not only on her sister’s work but also on those of other writers of the same

period. In this article, we question the role of criticism in the elimination of Elisa Lispector's name in Brazilian literature, which took Clarice as exceptional, denying writers, in general, a space to debate their texts and subjectivities. In addition to linking the writer's work to her sister's work by literary criticism, we analyze how the phallogocentric literary tradition contributed to this elimination. Elisa Lispector contributed to the debate about the low number of writers' publications, evoking Virginia Woolf and Simone de Beauvoir. It worked so that the writers could have a tradition in which to anchor themselves. We analyze the novels *O muro de pedras* published in 1963, *O dia mais longo de Thereza* of 1965, *A última porta* of 1975, *Corpo a corpo* of 1983 and the short story "Uma outra temporada no inferno" from her last book *O tigre de bengala* published in 1985, demonstrating how the writer explored the processes of female emancipation and the conflicts common to this phase of transition.

Keywords: Elisa Lispector. Feminist Criticism. Brazilian Literature.

Elisa Lispector, irmã mais velha de Clarice, publicou sete romances: *Além da fronteira* (1945), *No exílio* (1948), *Ronda solitária* (1954), *O muro de pedras* (1963), *O dia mais longo de Thereza* (1965), *A última porta* (1975), *Corpo a corpo* (1983); e três livros de contos: *Sangue no sol* (1970), *Inventário* (1977), *O tigre de bengala* (1985)¹. *O muro de pedras* recebeu o Prêmio José Lins do Rego, no mesmo ano de sua publicação, destinado a autores de romances inéditos. No ano seguinte, o mesmo romance foi condecorado com o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras (INSTITUTO MOREIRA SALLES). *O tigre de bengala* foi agraciado com o Prêmio Luísa Cláudio de Souza, do Pen Club (LISPECTOR, 2005, p. 6).

1 Assinalamos entre parênteses, nesta apresentação, para cada título da autora, o ano da primeira edição. Posteriormente, adotaremos o ano da edição consultada.

Um livro de Elisa Lispector sobre a história de sua família foi publicado postumamente, chamado *Retratos antigos* – esboços a serem ampliados, com organização da pesquisadora Nádia Gotlib, em 2012. A obra, que não fora terminada, tinha como objetivo deixar um relato sobre os antepassados à geração mais nova. Elisa o dedica aos sobrinhos e aos sobrinhos-netos: “A Pedro, Paulo e Márcia, os de primeira geração em seguida à da autora destes breves relatos, e a Patrícia, Marco e especialmente a Nicole, que com sua curiosidade e deslumbramento ante os ‘retratos antigos’ inspirou estes esboços” (LISPECTOR, 2012, p. 79).

Com a publicação destes esboços em livro que registram a memória familiar, associada à reedição relativamente recente de *No exílio* (2005) – romance de traços autobiográficos em que a autora narra a vinda de uma família judia do leste europeu para o nordeste brasileiro – podemos especular que o interesse pela obra de Elisa Lispector se deu por via do sobrenome e das informações que poderiam revelar sobre sua irmã caçula. Segundo Berta Waldman (2014), a distância entre as irmãs é marcante seja em termos temáticos, seja no tratamento da linguagem. Porém, elas seriam complementares, unidas pela história, pois, segundo Waldman, aparecem lado a lado sempre que se estuda a

biografia de Clarice. A pesquisadora afirma que: “todas as biografias da escritora baseiam-se obrigatoriamente no livro de Elisa Lispector, *No exílio*. Não deixa de ser uma ironia que o livro de Elisa ajude a fazer viver sua irmã, assim como o ficcionista faz viver suas personagens” (WALDMAN, 2014. p. 15). Esta abordagem contribui para a vinculação da obra de Elisa à de Clarice. No entanto, Elisa escreveu mais que textos autobiográficos, que sem dúvida é uma de suas marcas, mas não a única.

A ausência de leituras críticas sobre a obra da escritora que apontem para a construção de uma subjetividade feminina, por exemplo, faz ecoar o silenciamento provocado por comentários como o de Fausto Cunha (1963), feito a respeito do livro mais importante de Elisa. Cunha analisa o livro *O muro de pedras* a partir do prêmio que lhe foi concedido. No artigo publicado no jornal *O correio da manhã*, o crítico afirma que o romance surge “um pouco sob a luz negativa da premiação. A tendência é exigir que a autora nos dê uma obra-prima – uma lição de romance, um livro máximo que a coloque, de estalo, no primeiro plano da literatura brasileira” (CUNHA, 1963, s.p.). Ele anuncia, entretanto, que o romance é injustamente premiado e avalia que para ser melhor recebido deveria permanecer na penumbra. A sua crítica é

contraditória e baseada em parâmetros bastante específicos e delineados pelo que vinha sendo constituído como cânone. Cunha alega que o livro é construído “como uma situação psicológica, e não como uma narrativa. A personagem central confronta-se com o impasse da solidão, e tranca-se dentro de si mesma, procurando na auto-análise a solução de um conflito que não chega a definir-se” (CUNHA, 1963, s.p.). E arremata:

A personagem fala demasiado em sua solidão, em seu tédio, em seu desespero – mas sua linguagem é esta: “um esgar de tédio sempre se sobrepôs ao meu esforço de contenção e complacência”. Isso, simplesmente não é linguagem literária, como não é o extremo oposto de falar em “solitude”. (CUNHA, 1963, s.p.)

Este tipo de análise sobre a obra de Elisa é a que permanece, como se ela, a obra, não chegasse a concretizar-se, fosse apenas projeto e intenção. A crítica, como esta de Fausto Cunha, não desqualifica diretamente a obra de Elisa por ser mulher, no entanto, sua abordagem a coloca num patamar inferior dentro do panorama da literatura brasileira, como aconteceu com a maioria das escritoras. Cunha intitulou sua literatura como “semi-subliteratura de confusão de sentimentos” (1963, s.p.), cuja denominação é imediatamente associada à escrita voltada para o público

feminino. Os manuais de história da literatura brasileira e os artigos em jornais de crítica literária nos dão um panorama da formação do cânone literário brasileiro e por conseguinte a ausência do nome de Elisa Lispector. Neste momento, vale a pena lembrarmos que a origem do termo cânone deriva da palavra grega *kanon*, que denominava uma espécie de vara utilizada como instrumento de medida (DUARTE, E-dicionário de termos literários). Assim, a seleção de obras que constituem o cânone literário brasileiro funciona como a medida do que é considerado ou não literatura, de alta ou baixa qualidade.

Segundo Mariangela Alonso (2012), no que diz respeito à literatura brasileira, é importante observar que a literatura escrita por mulheres não constava no cânone: “Para citarmos um exemplo de nossa história literária, basta recorrermos à década de 50 com a publicação de *A história da literatura brasileira*, de Lúcia Miguel Pereira, obra que reverencia apenas o nome de Júlia Lopes de Almeida”.

A partir disto, podemos afirmar que o texto de Elisa Lispector sempre foi analisado, predominantemente, a partir de uma crítica masculina, feita principalmente na imprensa. A abordagem sexista não esteve reservada somente à obra de Elisa, pois ocultou nomes de outras importantes escritoras

que voltam a ser estudadas e lidas agora como Maura Lopes Cançado – estigmatizada ainda pela loucura – e a própria Julia Lopes de Almeida – apesar do largo reconhecimento pela importância de sua obra foi impedida de ingressar na Academia Brasileira de Letras que ajudou a idealizar. Apesar do *boom* de escritoras nos anos de 1940 e 1950, as mulheres não entraram na cena literária com a força que acontece nessas duas primeiras décadas do século XXI (CASTANHEIRA, 2011). A publicação de escritoras vem aumentando na esteira da valorização da produção escrita feminina e no avanço do debate sobre a diversidade do discurso feminista. A trajetória de Conceição Evaristo, por exemplo, reflete esta afirmação. A escritora teve seu primeiro texto publicado vinte anos após ser escrito e relata a impressão de que, ao enviar os textos às editoras, nunca eram lidos. O primeiro livro individual, Ponciá Vicêncio, foi publicado somente em 2003. Conceição Evaristo tem conquistado espaço de grande alcance com sua literatura que representa sobretudo mulheres negras, mas também sujeitos marginalizados e subalternizados, trazendo à discussão questões raciais, de classe e de gênero. A autora afirma que a criação de personagens femininas negras no centro da narrativa é um exercício consciente de criação que pretende borrar a imagem arquetípica da mulher negra, sempre subalterna e sexualizada (EVARISTO, 2018).

A afirmação de Evaristo vai ao encontro do que sustenta Claudia Castanheira sobre o modo lento e árduo de as mulheres romperem com os “cercos da cultura asfixiadora” que cerceava sua liberdade criativa. Somente em fins do século XX, “foi possível o contato com obras que revelavam a intensa participação feminina nas letras nacionais” (CASTANHEIRA, 2011, p. 26). O caráter arqueológico das pesquisas acadêmicas em torno de nomes femininos, para além do nome de Clarice Lispector, na literatura brasileira “foi determinante, e ainda tem sido, para trazer à luz a valiosa contribuição de escritoras do passado” (CASTANHEIRA, 2011, p. 26). Neste contexto, também é importante destacar o papel de clubes de leitura, como o Leia Mulheres², dedicados a dar visibilidade a obras escritas por mulheres, contemporâneas ou não.

Se, até o início do século XXI, o nome de Clarice Lispector era o mais lembrado entre as escritoras brasileiras, atualmente, o panorama de autoras é mais variado e amplo. A irmã caçula de Elisa Lispector foi considerada a precursora de uma tradição literária feminina no Brasil, gerando um sistema de influências que se faria reconhecido na geração seguinte (HELENA, 1997, p. 169). Para Castanheira, o primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do coração*

2 Disponível em: <https://leiamulheres.com.br>. Acesso em: 18 fev. 2021.

selvagem (1944), “configura um marco na trajetória histórica da literatura brasileira. A escritora desestabilizou as expectativas romanescas tradicionais, introduzindo um novo conceito de ficção e afirmando-se pela força e profundidade com que trabalha o corpo e os sentidos femininos” (2011, p. 32). Clarice representaria “um divisor de águas que determinou dois tempos na literatura de autoria feminina no Brasil, para a qual ela fundou uma linha de tradição, representando uma grande referência para as gerações seguintes” (CASTANHEIRA, 2011, p. 32).

Clarice inaugura, portanto, uma nova linhagem de escritoras. Segundo Virginia Woolf, “as obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás da voz única” (2014, p. 96). Clarice e as escritoras que vieram a seguir são tributárias daquelas que não conseguiram o mesmo espaço e visibilidade, mas escreveram ainda que diante das dificuldades impostas pelos sistemas de legitimação (editores, críticos, prêmios).

A partir dos anos 1960 ocorre um salto qualitativo histórico em toda a trajetória da condição feminina no Ocidente com a retomada do movimento feminista. O espaço

social conquistado por essa onda de luta das mulheres foi considerado inédito. Práticas sexistas passaram a ser combatidas, tanto no âmbito profissional, quanto familiar (CASTANHEIRA, 2011, p. 32), o que não significa afirmar que as desigualdades entre os gêneros estavam extintas. Para Castanheira, “toda essa movimentação política proporcionou às mulheres um senso de opções e uma vida mais lúcida de seu próprio valor e potencial” (2011, p. 33), gerando também uma grande crise de identidade. Assim, a literatura de autoria feminina faz surgir uma nova forma de representação literária do feminino, a da mulher em conflito, que ora se recusa a assumir os papéis que lhe foram destinados pela formação tradicional, ora enfrenta as dificuldades de se desvencilhar desses papéis no que diz respeito aos afazeres domésticos (CASTANHEIRA, 2011, p. 33).

Sobre este debate, Lúcia Osana Zolin afirma que seu objetivo, se contemplado de forma ampla,

é a transformação da condição de subjugada da mulher. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa à revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais

e masculinos que regem o saber sobre a literatura. Assim, a crítica feminista trabalha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições associadas a esta, numa espécie de versão do pós-estruturalismo. (ZOLIN, 2009, p. 218)

Portanto, a crítica feminista vem se contrapor a abordagens como as de Fausto Cunha sobre o livro *O muro de pedras*. Como o olhar de uma subjetividade masculina – que sempre ocupou lugares de fala legitimados e sempre teve suas competências e habilidades plenamente desenvolvidas e estimuladas – poderia compreender o tédio proveniente da obrigação de executar atividades impostas pela cultura patriarcal? A análise falocêntrica, termo cunhado por escritoras e críticas francesas para desafiar o pensamento ocidental marcadamente masculino (ZOLIN, 2009, p. 218), não leva em consideração a experiência subjetiva feminina. A crítica feminista reafirma, segundo Elaine Showalter, precisamente a autoridade da experiência em oposição à crítica científica que buscou purificar-se do subjetivo (1994, p. 25).

Neste mesmo sentido, corre a pesquisa de Regina Dalcastagnè (2007) ao estudar a representação da mulher na literatura brasileira contemporânea. Para Dalcastagnè, o corpo feminino é um território em constante disputa, pois:

Sobre ele se inscrevem múltiplos discursos – vindos dos universos médico, legal, psicológico, biológico, artístico etc. – que não apenas *dizem* desse corpo, mas também o *constituem*, uma vez que normatizam padrões, sexualidade, reprodução, higiene. A questão é que esses lugares legítimos de enunciação ainda são ocupados predominantemente por homens, instalados, é claro, em sua própria perspectiva social. A dificuldade surge porque, mesmo que sejam sensíveis aos problemas femininos e solidários (e nem sempre o são), os homens nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 127-128)

Assim, vemos que a crítica feminista atenta para a importância de se repensar os parâmetros que definiram a literatura, sempre escrita e lida por homens, ao menos no que diz respeito às obras publicadas e à leitura crítica especializada. Dalcastagnè afirma que as mulheres ainda não representam 30% dos autores editados. Nesta divisão desigual, a representação da mulher se dá de forma bastante diferente. Enquanto homens representam as mulheres como sujeitos menos escolarizados, que dominam menos a norma culta, ocupam menos a posição de intelectuais e dependem mais financeiramente dos homens, as mulheres se autorrepresentam em faixas etárias variadas (da infância

à velhice), exploram diferentes experiências de vida, são inteligentes, têm formação superior, são mais escolarizadas que os cônjuges, são independentes, e, embora às vezes apareçam como donas de casa, têm a escrita como principal talento (DALCASTAGNÈ, 2007).

Zolin, ao tratar dos conceitos operatórios da crítica feminista, intenta dar suporte teórico e informação para a desconstrução da oposição homem/mulher. Sobre os termos “mulher-sujeito / mulher-objeto”, a pesquisadora define que estas categorias são utilizadas para:

Caracterizar as tintas do comportamento feminino em face dos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal: a mulher-sujeito é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a mulher-objeto define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz. As oposições binárias subversão/aceitação, inconformismo/resignação, atividade/passividade, transcendência/imanência, entre outras, referem-se, respectivamente a essas designações e as complementam. (ZOLIN, 2009, p. 219)

Estas definições auxiliam a crítica, instrumentalizando as interpretações do texto literário com o intuito de desconstruir os papéis estereotipados destinados às

figuras femininas que vêm deixando de ser representadas como mulheres-objeto e assumindo cada vez mais o papel de mulheres-sujeito. Contudo, estas representações nem sempre foram e/ou são estanques, ora representam mulheres-objeto, ora mulheres-sujeito.

A literatura de Elisa Lispector traduz o conflito destas duas formas de caracterizar a figura feminina. São os casos de Marta, de *O muro de pedras* (1976), de Thereza, de *O dia mais longo de Thereza* (1978), de Ana, de *A última porta* (1975), e da protagonista de *Corpo a corpo* (1983).

Em *O muro de pedras*, Marta viveu tentando “conformar-se à vida”, fazer tudo quanto os outros faziam, e chega a admitir que tentava viver como os outros viviam, “mas um esgar de tédio sempre se sobrepôs ao meu esforço de contenção e complacência. Depressa me cansava dos simulacros. E mesmo quando tomei a vida em minhas mãos, a angústia não se extinguiu” (LISPECTOR, 1976, p. 66). Marta sabe que o julgamento que fazem de si é o de que não sabe viver e de que não sabe conduzir bem seus dias. Os pensamentos que a tomam a partir das sentenças alheias revelam a mulher em conflito, que tenta se adequar, mas já não é mais possível. Marta questiona:

Por certo que podia fazer o que as mulheres de sua condição faziam: costurar, cuidar

de seus afazeres caseiros, cuidar de seu corpo, mas e o essencial, se não conseguia tornar esses atos válidos por si mesmos? Isto escapava à sua compreensão. Então, concluiu, é que as possibilidades eram limitadas duramente aparadas, como árvores brutalmente podadas. (LISPECTOR, 1976, p. 8)

Marta tenta se embrenhar numa rotina destinada às mulheres de sua classe social, porém a considera entediante. Faz analogia com a árvore duramente aparada, as rotinas funcionam como cortes abruptos de sentido. A personagem esbarra no desejo de viver de outra maneira, buscando a completude primeiro em seu relacionamento com Heitor, em seguida com Maurício, depois com Bruno. Sem sucesso na vida em dupla, aprofunda seu isolamento e sua solidão. Em oposição à mãe, a personalidade da protagonista se apresenta de forma indecisa e incerta. A filha é exposta como inacabada, sem identidade própria, como se ainda não tivesse conquistado sua emancipação (LISPECTOR, 1976, p. 44). Diante da postura mais rígida e estável da mãe, Marta irrompe sua angústia e raiva tolhidas: “Mamãe, quando é que compreenderá que está me destruindo, que não suporto mais as suas críticas, as suas zombarias, os seus reparos constantes? Deixe-me viver errado, mas me deixe viver” (1976, p. 8). A mãe alterna a representação

da mulher-objeto e da mulher-sujeito. Antes da morte do marido, pai de Marta, figurava a primeira, após a sua morte se emancipa e representa a segunda. Marta representa a busca por uma identidade, a mulher em conflito, tenta por meio dos relacionamentos viver a identidade herdada, mas não consegue.

O relacionamento com Heitor se inicia como forma de banir a solidão, tentando corresponder às expectativas de um casamento feliz. O distanciamento entre os dois aumenta gradativamente e não tardou que Heitor sentisse falta de sua liberdade, “cada vez dizendo menos, fechando-se, não propriamente em si, em todo caso num círculo a ela inacessível” (LISPECTOR, 1976, p. 32). Entretanto, mesmo no início do casamento o casal já dava sinais de um profundo estranhamento. Marta se adapta aos hábitos de Heitor de modo a anular suas próprias vontades, como podemos verificar na passagem a seguir: “Nunca a violência, jamais o coração fechado em dureza. Toda ela só aceitação” (1976, p. 31). Não demora a perceber a indiferença de Heitor, pois “era assim que, após casados, ele entrava em casa e saía, sempre gentil, delicado, indiferente – indiferença total quanto ao que ela fazia com o seu tempo, o seu dinheiro, a sua vida” (1976, p. 33).

A indiferença de Heitor se revela ambígua, ora parece que se distancia de Marta para que ela viva sua vida de forma autônoma, ora a protagonista nos apresenta argumentos para a distância entre eles, referindo-se ao medo que Heitor teria desta autonomia. Sobre os sentimentos de Heitor, Marta pondera:

Sentia, então, que ele a detestava. Detestava-a precisamente por sabê-la capaz de viver desprendida dele. E sabia que ele tinha ciúmes. Não o medo ou a suspeita de que ela não o faria, de tal modo possuía o seu mundo próprio. Marta sabia que o intrigava o seu rosto nem bonito nem feio, de cabelo curto e liso escorrido ao longo das faces magras, e apesar de tudo um rosto frágil, capaz de mudar ao menor sinal de apreensão ou desagrado; e os seus vestidos, também nem feios nem bonitos, que seriam impessoais, não fosse um certo caimento revelando sutilmente as suas formas. (LISPECTOR, 1976, p. 46-47)

A ambiguidade reflete o fluxo de pensamento de Marta que diante de certas circunstâncias considera o afastamento ora de uma forma, ora de outra. Interessamos destacar que a distância entre os dois diz mais sobre o conflito vivido por Marta, de como deseja viver e de como rejeita viver, que propriamente sobre a imagem que Heitor constrói dela.

Do mesmo modo se dá o encontro entre Marta e Maurício, primeiro uma aproximação, depois o afastamento, Marta afirma que está tudo acabado entre eles de forma abrupta pois sabia que se não fosse assim não conseguiria prosseguir com a ruptura. A protagonista avalia que “como Heitor, também Maurício evitava explicações, esquivando-se com um mutismo de desesperar, porque um mutismo calculado, a passividade de uma parede que se levantou impenetrável, e no entanto, sentenciosa, vigilante” (LISPECTOR, 1976, p. 93). Aqui temos a imagem reivindicada para o título do livro. A distância entre as personagens se dá, na verdade, pelo obstáculo intransponível da comunicação falha, metaforizada pela parede impenetrável, pelo muro de pedras.

Após outra ruptura, Marta parte para a granja que herdou de sua família, lá conhece Bruno com quem tem outro relacionamento distante e confuso. Neste caso, Marta assume a postura de mulher-sujeito e determina a ação, o distanciamento. Desse encontro nasce um menino, a quem a protagonista atribui o fim da solidão, compreendendo que “não lhe era mais necessária” (LISPECTOR, 1976, p. 128). Mais uma vez não passaria muito tempo para que percebesse o afastamento também do filho, Carlos, e o modo que “herdara a sua dureza”, reconhecendo que isto

dificultava toda comunicação, “tanto com ela, como com as outras mulheres, e mesmo com o pai, mantinha a mesma atitude de extrema dureza” (1976, p. 152).

Marta associa seu isolamento à liberdade – e se neste primeiro romance, cuja temática ronda a solidão feminina – esta associação é tomada como ingênua, ao longo dos romances seguintes Elisa aprofunda a ideia e a desenvolve como única saída possível. Marta esboça este exercício da solidão como liberdade, ponderando que:

Se era certo que havia momentos em que se apercebia de não ter com que compor a sua vida, chamando-se de dentro do seu isolamento, aterrorizada, não podia negar que, de outras vezes, no começo sobretudo, ela pensara que a sua solidão era boa, que a liberdade era boa. (LISPECTOR, 1976, p. 57)

Ao longo de sua trajetória em busca de conexão com os que a rodeavam, Marta percebe que na “liberdade que se dera” existe uma “solidão incomensurável” (LISPECTOR, 1976, p. 122). É possível afirmar que esta liberdade para uma mulher, no período retratado, era ainda bastante restrita e controversa. A busca de Marta por uma identidade própria se opunha ao que se esperava da mulher. Neste sentido, a protagonista tem o seu contraponto em Ana. Esta figura feminina representa a função social esperada da mulher, como vemos no trecho a seguir:

De repente tornava a acontecer aquilo. Ana estacava como um animal amedrontado diante de uma sombra postada no escuro da noite. Descaía numa dúvida verdadeira, sentindo-se tola e desconfortável naquele desprevenido dar de si, sem encontrar receptividade. Revivia, então, aquele seu antigo desconcerto diante da cara fechada do marido quando, em casada, tagarelava: “preciso de um vestido novo. Sabe que as galinhas estão na muda? Já nem põem mais ovos.” Ele, com a cabeça sempre voltada às coisas de guerra e de partido, suportando com enfado mal disfarçado o parolar da mulher, ao que ela se defendia intimamente: mas de que pode falar uma mulher, se ela havia sido votada às coisas concretas, as que se veem e se tocam? E um vestido tem valia, porque se usa, e os ovos que as galinhas põem, se comem. E, se chove, é que se tem de retirar a roupa da corda. Essas, as coisas de que entendia. (LISPECTOR, 1976, p. 118)

Ana, neste momento da narrativa, figura a mulher-objeto e Marta, ao fitá-la com aborrecimento e distração, reproduz, de forma inconsciente, o comportamento masculino do marido. Este modo de ouvir a fala de Ana já demonstra sua incapacidade de adotar as habilidades femininas impostas pela sociedade patriarcal, assim como reforça a incomunicabilidade, a distância entre as personagens.

A insistência na representação da incomunicabilidade, na obra de Elisa, revela o isolamento em que se encontravam

as mulheres a partir deste período de questionamento dos paradigmas falocêntricos. Revela, sobretudo, a mulher em conflito com a identidade herdada, em busca de experiências que a amparasse numa nova subjetividade.

Deste modo, se dá a construção da personagem Ana de *A última porta* (1975). Ana é uma mulher atormentada pela solidão. Ainda criança, fora adotada pela família Hoffmann, porém os fatos que envolvem a adoção e a morte dos pais não são diretamente narrados, mas apenas referidos de forma pontual e precisa para descrever e reforçar sua falta de identidade. Ana questiona se “teria sido apenas isto? Não estive, antes, querendo provar a mim que podia, que tinha forças para persistir? – indagou de si com estranheza, pois a tal ponto se havia apartado de seus semelhantes que até sua individualidade se lhe tornara desconhecida” (LISPECTOR, 1975, p. 7).

Os romances de Elisa frequentemente não têm marca temporal e espacial, visto que seguem apenas o fluxo de consciência das personagens como forma de destacá-lo. No entanto, podemos afirmar que configuram também os traços de uma incomunicabilidade e de um conflito identitário específicos da individualidade feminina, de sua subjetividade, existindo de forma muito íntima e menos em relação com o outro, com o espaço e com o tempo.

A percepção de uma individualidade ausente ou desconhecida pela protagonista de *A última porta*, se dá não só pelo elo perdido com seus antepassados, principalmente pais e irmão, mas pelo consentimento de viver uma identidade feminina pré-estabelecida. Ana reflete que, por consentimento, se deixou casar e engravidar, do mesmo modo que “deve ter deixado os acontecimentos se desenrolarem com aquela intuição elementar e não obstante grave das criaturas que reconhecem sua impotência diante da força das circunstâncias que as ultrapassam” (LISPECTOR, 1975, p. 11).

A constatação de Ana acontece ao observar uma mulher grávida sentada à mesa numa confeitaria. A postura da mulher era, contraditoriamente, de abandono e docilidade e sua “atitude era a de quem vive à revelia, numa participação consentida” (LISPECTOR, 1975, p. 11). A maternidade compulsória é, de modo sutil, questionada pela personagem, que encontra na mulher desconhecida um ponto de semelhança.

Ana, assim como Marta, vive entre a passividade da mulher-objeto e o desejo de ação da mulher-sujeito. Este conflito acaba por isolá-las e contribui ainda mais para a inação. Este parece ser o mote dos romances seguintes, compondo o projeto literário da autora de representar a

solidão feminina, como podemos exemplificar com o diálogo entre Ana e a nora quando o filho é hospitalizado. A nora, envolvida com a recuperação do marido, não acolhe as preocupações de Ana, a rechaça duramente. A protagonista revela que recorreu a sedativos, silenciou e concluiu que:

As relações humanas só são possíveis no plano da superficialidade, da cordialidade fácil e formal, sem envolver compromissos de parte a parte, por que desde o momento em que um ser se desnuda perante o outro, confessando seus conflitos e temores, diminui-se a seus olhos, e de tal forma se põe na sua dependência que perde a estima, o respeito e a receptividade tão esperada. (LISPECTOR, 1975, p. 52)

Elaine Showalter questiona se um modelo cultural da escrita das mulheres contribui para a leitura de textos escritos por mulheres. Este modelo cultural da escrita das mulheres leva em consideração o sistema de influências literárias. Showalter retoma a frase de Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* para descrever este modelo – “porque nós, mulheres, pensamos através de nossa mãe” (WOOLF, 2014, p. 110) – e vai além, advertindo que:

Mas uma mulher ao escrever inevitavelmente pensa através de seus pais; somente os escritores homens podem esquecer ou silenciar metade de sua ascendência. A cultura dominante não

precisa considerar o silenciado, exceto para injuriar a ‘parte feminina’ nela mesma. (SHOWALTER, 1994, p. 52)

Woolf lembra que o desencorajamento ao pensamento crítico feminino, institucionalizado por meio da inflexibilidade do papel que a mulher deveria exercer no âmbito doméstico e familiar, não foi o único empecilho com que se depararam as mulheres precursoras na escrita. Como já advertimos anteriormente, a falta de uma tradição na qual se poderia amparar também constituiu um entrave à produção literária das mulheres (WOOLF, 2014, p. 110). A tradição é rigorosamente fundamentada na percepção masculina. Uma das implicações do modelo cultural da escrita das mulheres seria que a sua ficção “pode ser lida como um discurso de duas vozes” (SHOWALTER, 1994, p. 53). A voz da mãe, a que remete à inflexibilidade do papel da mulher na sociedade, constituiria uma narrativa silenciada, e a voz do pai, a que remete à compreensão de que certos valores são universais, estabeleceria a narrativa dominante.

Deste modo, partindo da ideia de que há sempre uma narrativa dominante e outra silenciada na literatura escrita por mulheres, compreendemos que a incomunicabilidade do indivíduo, evocada por Elisa, é a constituição dessa narrativa dominante. A autora afirmou que, entre duas

peças – entre escritores e leitores – a incomunicabilidade e a solidão são traços quase incontornáveis e impeditivos para que, num diálogo, se compreenda a mensagem. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, ilustra sua assertiva com a fábula kafkiana “A mensagem do Imperador”: “na qual o mensageiro se perde por entre os mil e um labirintos do palácio, sem que a mensagem salvadora possa chegar aonde é tão ansiosamente esperada” (LISPECTOR, 1963, p. 1). A incomunicabilidade é colocada de forma genérica pela autora, alcançando os preceitos de valores universais. A narrativa silenciada versa, no entanto, sobre a solidão feminina especificamente. As mulheres dos romances da autora buscam por uma nova identidade e espelham o momento de debate e questionamentos dos paradigmas que sustentaram a sociedade patriarcal. São ainda, neste percurso, sozinhas e desprovidas de interlocutore(a)s, como a personagem Ana constata ao tentar conversar com sua nora.

Thereza, de *O dia mais longo de Thereza* (1978), apresenta esta dificuldade em encontrar interlocutores. Elisa mais uma vez atribui o isolamento da personagem à privação de conhecimento de suas origens, como se a partir desta suspensão da origem, nenhum outro vínculo pudesse

existir de maneira sólida. Sobre a solidão da protagonista, o narrador comunica que:

No estrangeiro, Thereza resvalou de uma solidão em outra. Só que a solidão dentro do mundo era maior e mais terrível. E, por ter sido privada das raízes de sua vida passada, também permanecia nua como uma pedra a que as ervas rasteiras em volta tivessem sido arrancadas violentamente. No entanto, nessa nudez e nesse despojamento, ela muitas vezes se reencontrava una e indizível. No íntimo, sentia que no seu despojar-se da vida e de ilusões, estava avançando e se construindo. (LISPECTOR, 1978, p. 30)

Neste romance, já existe um exercício de avançar nesta identidade interrompida, de construir-se a si mesmo e abandonar a busca por sentido no passado. Este aspecto seria elaborado por Lispector de forma mais aprofundada no romance *A última porta* (1975). Ana se conscientiza de que é um constante vir a ser: “ela intuía que a vida era um mistério tão sutil e laboriosamente trabalhado que, muito mais efetivo que o *eu sou*, seria o permanente caminhar em sentido ascensional do vir a ser – estamos sempre vindo a ser” (LISPECTOR, 1975, p. 144). A passagem, dita por voz feminina, não pode deixar de ser associada à famosa frase de Simone de Beauvoir; “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (1967, p. 9). Elisa parece espelhar esta proposição numa narrativa silenciada.

O texto eliseano frequentemente retoma a representação da mulher deslocada, sem conhecimento de suas origens, insatisfeita no papel de esposa e mãe. Marta, Ana e Thereza vivem o conflito de buscar uma identidade que ainda não conhecem, assim como desconhecem seus passados. Experimentam o desejo de oportunidade de se construírem a si mesmas, como que a partir de um papel em branco – sem passado, sem a tradição para cerceá-las, somente o futuro incerto à frente, sem contornos e sem destino. Este constante desejo de vir a ser algo que ainda não existe para elas é motivo de muita instabilidade e angústia.

É recorrente também a apresentação destas personagens em estágios de inconsciência e torpor. Nestes episódios a percepção de seus corpos se dá por meio de um estranhamento, como o narrado no início de *O dia mais longo de Thereza*: “Tinha vaga noção de seu corpo estendido no leito, mas era o pesado corpo de um afogado. Mesmo as dimensões e os contornos desse corpo eram-lhe estranhos, parecendo não terem começo nem fim” (LISPECTOR, 1978, p. 1).

Assim, podemos afirmar que as narrativas da autora constroem personagens sem passado, abertas ao futuro e suas incertezas. O desconhecimento dos contornos do próprio corpo funciona como metáfora desta ausência de

passado. Curiosamente, a matéria ficcional a que aludimos neste artigo se opõe à dos livros que resgatam o nome de Elisa, *No exílio* e *Retratos antigos*, que valorizam o passado. Esta diferenciação se dá também pela presença do protagonismo feminino nas narrativas destacadas aqui.

Não podemos afirmar que Elisa estivesse empenhada em contribuir para o debate feminista e que tenha escrito seus textos ficcionais de modo a representar essas discussões. Porém, é possível perceber em uma pequena conferência sobre a mulher judia que a autora estava atenta às escritoras feministas. Elisa se refere ao texto de Woolf, *Um teto todo seu*, destacando a agudeza dos argumentos da escritora inglesa que:

Analisava as condições da vida da mulher até os fins do século XIX, referindo os preconceitos havidos em relação à mulher no plano intelectual, e mesmo no socio-econômico. Apesar de aludir, no decorrer do texto, a valores incontestáveis na literatura inglesa, como as irmãs Brönte, a George Eliot, e outras, e sabemos que a contribuição dela mesma, de Virgínia Woolf, foi considerável, no próprio título do seu ensaio já encontramos, porém, uma convincente resposta a muitas de suas e de nossas indagações. (LISPECTOR, s/d, p. 3, datilografia disponível no acervo IMS)

Assim, a escritora de *O muro de pedras* se irmanava com as ideias de Woolf. Suas personagens, embora aparentem dependência de seus parceiros, são todas independentes

financeiramente, tratando-se, sobretudo, de uma dependência emocional. A sujeição aos relacionamentos tradicionais acontece como forma de buscar estabilidade e tentativa frustrada de viver conforme o destino da mulher-objeto. As personagens eliseanas caminham em direção à firmeza proposta por Woolf, a qual a própria Elisa parece ter seguido. Woolf declara:

Realmente, pensei, guardando o troco na bolsa e recordando a amargura daqueles dias, é notável a mudança de humor que uma renda fixa consegue causar. Nada no mundo pode tirar de mim as quinhentas libras que me pertencem. Comida, casa e vestimentas são minhas para sempre. Portanto, não somente cessam o esforço e o trabalho, mas também o ódio e a amargura. Não preciso odiar homem nenhum; eles não podem me fazer mal. Não preciso bajular homem nenhum; eles não têm nada para me dar. (WOOLF, 2014, p. 58)

Não se pode afirmar que essa seja a realidade de toda mulher independente, daí reivindicar feminismos no plural, no entanto, não deixa de ser uma advertência que deve ecoar nas ações e escolhas das mulheres.

Elisa se refere ainda à Simone de Beauvoir para lembrar a suas ouvintes de que o debate em torno da emancipação feminina e da igualdade de direitos estava longe de estar pacificado. Sobre isto, a autora questiona:

E, não persistisse essa discriminação em relação à mulher, [...] por que continuaria a ONU a bater-se pela igualdade de direitos entre os representantes de ambos os sexos? Como se vê a questão continua válida. E tanto é assim que bem recentemente Simone de Beauvoir propôs-se a escrever um ensaio sobre o assunto, e o que resultou foi um verdadeiro tratado composto de dois alentados volumes, – *Le deuxième sexe*. (LISPECTOR, s/d, p. 5, datilografia disponível no acervo IMS)

Vê-se, portanto, que estava atenta ao que vinha sendo produzido pelas escritoras feministas. A própria conferência traz ao debate importantes avaliações. Elisa narra que em uma palestra de um amigo, na qual o conferencista afirmara que as mulheres nunca haviam produzido um Spinoza, Kant ou Shakespeare, ela pensou em ponderar a afirmação, porém tinha dúvidas se conseguiria convencê-lo de sua privilegiada posição de homem. A autora continua sua argumentação de que, apesar de todo debate contemporâneo sobre a mulher, ainda tinha que responder a questões como: o porquê de um número tão reduzido de mulheres escritoras, o que achava “da opinião corrente de que o estilo característico feminino é a qualidade literária negativa”, sua opinião sobre “a condição de mulher impedir a escritora de abordar os chamados ‘assuntos impróprios’” (LISPECTOR, s/d, p. 2, datilografia disponível no acervo IMS). Ao que ela responde:

Resumindo as respostas que eu então dera, e neste momento propositadamente partindo da última dessas três perguntas para, afinal, deter-me mais demoradamente na primeira, afirmara eu que, em princípio, não concebia a ideia de “assuntos impróprios” numa obra literária, ou então, esses assuntos não teriam sido tratados com arte, porque entendo que é da própria função da arte clarificar, iluminar e purificar todo intento, todo impulso, no sentido de uma libertação das forças exteriores e também dos tormentos e das dúvidas que trazemos em nós – a fim de atingirmos àquela unidade interior que objetivamos. De mais a mais, penso que na arte, como na ciência, deve haver completa “isenção de preconceito”, [...]. Por outro lado, embora concorde com que a literatura masculina por vezes se distingue por um certo grau de maior dramaticidade e crueza, se assim podemos dizer e por uma linguagem não raro tão vigorosa que soa quase rude, são peculiaridades dificilmente a afetarem a literatura feminina, não por uma questão de dever ou não_fazê-lo, mas como resultante de sua índole [...], essencialmente em razão de sua condição de mulher, que lhe corta a oportunidade do conhecimento e da experiência pessoal e direta de determinados aspectos da vida, e todos nós sabemos o quanto a literatura e a vida são interdependentes. (LISPECTOR, s/d, p. 2, datilografia disponível no acervo IMS)

O longo trecho citado em dois períodos, ditos num fôlego, justifica-se pela argumentação da autora que nos dá o tom

de seu posicionamento. A sequência apresentada – primeiro a conferência do amigo, depois as perguntas de jornalistas – dá-nos indícios de que a preocupação com o tema não era fortuita e vinha sendo elaborada e refletida. De certo modo, esta passagem também ecoa o trecho de Woolf sobre a ausência de tradição literária que sustente a ficção feminina. Isto poderia caracterizar uma espécie de afiliação literária. Como definiu Said (2013), a afiliação pertence à transmissão cultural, indicando a formação de uma comunidade. Woolf afirma que qualquer “garota muito talentosa que tenha tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas, tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contraditórios, que deve ter perdido a saúde, a sanidade, com certeza” (2014, p. 74). Woolf destaca o poder cerceador do patriarcado do mesmo modo que o fez Elisa na conferência que proferiu sobre a mulher judia, ressaltando a condição da mulher dentro do sistema patriarcal que tenta anular suas habilidades, impedindo-lhe acesso ao conhecimento e à criação de um lastro de experiências potencializadoras da escrita (LISPECTOR, s/d, p. 2, datilografia disponível no acervo IMS).

Elisa, se não representa somente a mulher-sujeito, foi porque entendia que a mulher do século XX ainda

correspondia suas ações à tradição patriarcal. Representou a mulher em busca de sua emancipação, principalmente emocional e psicológica, tendo em vista que todas as personagens tinham independência financeira. Para a escritora, era necessário mais que o dinheiro para a emancipação feminina, era preciso abandonar a expectativa na validação masculina e seus sistemas legitimadores. Ao narrar esta transição da subjetividade feminina, da mulher-objeto para a mulher-sujeito, Elisa se dedica a observar o processo de emancipação.

Em *Corpo a corpo* (1983), a protagonista, sem nome, escreve uma espécie de diário – não existem datas, nem referência ao local de onde fala – após a morte do marido. O relato é em primeira pessoa e dirigido ao marido morto. A mesma incomunicabilidade e o mesmo isolamento de Marta, Ana e Thereza existem nesta personagem sem nome. Neste último romance da escritora, percebemos uma evolução do tratamento da relação entre isolamento e liberdade, que aparecia nos textos anteriores de forma pontual e menos complexa. A protagonista reflete: “a sós comigo, medindo a extensão da solidão que construí à minha volta, às vezes me assusto com a liberdade que me concedi” (LISPECTOR, 1983, p. 87). A personagem de *Corpo a corpo* (1983), com este

monólogo em forma de diário, indica que sua voz só pode ser externada após a morte do marido. Era prisioneira deste casamento, porém se concedia a liberdade necessária para seguir uma vida alheia à do marido. A narrativa representaria a tentativa de a protagonista fechar um ciclo, dando um fim às diferenças que tinha com o marido.

A liberdade a que se referia a personagem diz respeito às convenções do casamento, principalmente diante do temperamento atávico do marido. A indiferença dele em relação a ela, o seu envolvimento com os assuntos acadêmicos, fizeram-na desistir de tentar algum diálogo. Ela foi, então, encontrando seus próprios meios de satisfazer suas necessidades de comunicação. A personagem se sente livre ao constatar que ele nunca a amara, dando a ideia de enfim ser dona de si mesma, como traduz a afirmação: “Eu me sou” (LISPECTOR, 1983, p. 113). Este tipo de afastamento entre homem e mulher, que acomete a todos os casais representados por Elisa, configura também a impossibilidade de realizar uma comunicação satisfatória entre estes universos tão distintos.

Toda liberdade implica maior independência. É neste sentido que o isolamento acontece para a protagonista de *Corpo a corpo*, como forma de ritualizar o acesso à liberdade. O que de fato não acontece às outras personagens.

Em 1985, Elisa publica o livro *O tigre de bengala* no qual se vê ainda a incomunicabilidade e a solidão como mote, no entanto, podemos perceber um ponto de virada. Se nos romances anteriores a *Corpo a corpo* (1983), a solidão é deprimente e constantemente contornada, nestes contos as personagens experimentam forte sensação de renascimento. No conto “Uma outra temporada no inferno”, Elisa Lispector parece homenagear o poema de Arthur Rimbaud para salientar o aspecto de inadequação da personagem que está longe de casa e o seu processo de autodescoberta. A personagem circula sozinha por várias cidades do mundo, sente-se desterrada, perdida. Entretanto, numa das cidades por que passa, sempre a trabalho, descobre-se livre e declara:

Sim, era isso, eu era livre, e não sabia. Então, perguntei-me, esse desterro, e o conseqüente sofrimento, não me teriam sido impostos precisamente para que aprofundasse a procura de mim e do sentimento de liberdade? Esse intervalo na minha vida, melhor dizendo, essa temporada no inferno, não teria servido para me indicar que não importam o tempo nem o lugar em que se esteja, porque sempre haverá uma forma de escapar de tudo quanto nos limita? (LISPECTOR, 1985, p. 151)

Neste conto, Elisa destaca o espaço como elemento narrativo. Os lugares por onde passa a personagem são

inúmeros. O que não acontece nos outros romances analisados neste artigo. As personagens circulam pela cidade, até por outras cidades, mas não se tornam elementos nomeados na narrativa. Outro aspecto não delineado pela autora, neste conto e nos romances, são os traços identitários das personagens. Todas elas estão sempre em busca de solidez diante de um passado incerto e fugaz. Segundo Sandra Almeida, as obras de escritoras da contemporaneidade delineiam narrativas cujos espaços são representados como categoria plural, multifacetada e heterogênea (2013, p. 80). São nestes espaços que as personagens renegociam suas identidades e subjetividades. Assim, as personagens de Elisa circulam por espaços onde se chocam com outras possibilidades de desenvolver suas subjetividades, mesmo que eles não sejam nomeados. Este choque é vivido por Thereza de *O dia mais longo de Thereza* (1978), como podemos verificar no trecho a seguir:

Até a ideia de que se dirigia a um lugar determinado parecia-lhe difícil de conceber, de tal forma havia-se distanciado do passado e do futuro. Por um momento não pode deixar de divertir-se com o estranho da situação. Parecia-lhe estar dando um golpe no mundo, prevalecendo-se de um instante de descuido não sabia se de um ser superior, ou meramente maligno. Assim escapando da ação do tempo e da trama

dos acontecimentos, estava tendo sua desforra: nesse hiato de isenção que sua imaginação concebera, abolia os elementos circundantes. (LISPECTOR, 1978, p. 79)

Thereza, em sua viagem, “a varar o espaço numa ânsia de transcender os limites da terra” (LISPECTOR, 1978, p. 78), vê-se livre do passado e da obrigação de pensar no futuro. A suspensão no espaço e do tempo configura oportunidade de viver nova identidade. Elisa, em seus romances e contos, molda a mulher em busca de si mesma, solapada pela vida comum. Os leitores de Elisa Lispector teriam que estar atentos a esse traço de sua escrita: a mulher que se percebe inadequada, desejando uma nova vida.

Podemos concluir que a crítica literária, formada por uma visão masculina e suas pretensões universais, não esteve atenta ou não estava devidamente instrumentalizada para receber o texto de Elisa e de tantas outras escritoras esquecidas. A narrativa dominante em seus textos anuncia a incomunicabilidade inevitável entre os seres humanos, sendo lida pela crítica tradicional como pouco convincente. A partir de uma crítica feminista, podemos destacar as narrativas silenciadas de seus textos, que se referem à solidão feminina.

Showalter termina seu texto, “A crítica feminista no território selvagem”, lembrando-nos que a terra prometida

às mulheres não é a serena indiferenciada universalidade, mas o tumultuado campo selvagem da diferença. Não cabe mais à crítica feminista a, talvez ingênua porque primeira, percepção de que caminhamos “numa peregrinação para a terra prometida na qual o gênero perderia o seu poder”, tornando todos os textos assexuados e iguais (SHOWALTER, 1994, p. 54). De início, sustentava a própria Woolf, que:

É fatal, para qualquer um que escreva, pensar no próprio sexo. É fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; é preciso ser feminil-masculino ou másculo-feminino. É fatal para uma mulher dedicar o mínimo a qualquer luto, defender mesmo que com justiça a causa que for, falar conscientemente como mulher em qualquer situação. (WOOLF, 2014, p. 146)

O campo selvagem da diferença foi ocupado por Elisa ao expor os incômodos femininos diante da sociedade patriarcal. O debate feminista contemporâneo ressalta a marca do gênero e a necessidade de olhar para as especificidades da experiência feminina inserida ainda nesta sociedade. As teorias feministas são várias e permitem desde a desconstrução de temas e interpretações masculinos à incorporação da dimensão subjetiva do narrador (RAGO, 2019, p. 385). É deste modo que compreendemos ser necessário a (re)leitura de escritoras, que, como Elisa,

foram colocadas pela crítica como subproduto literário e, portanto, à margem dos círculos de legitimação literária.

Embora se reconheça Clarice Lispector como precursora de uma nova linhagem de escritoras, faz-se necessário voltarmos nossa atenção para aquelas escritoras que ainda não são lembradas, lidas, discutidas e que contribuíram para sustentar, construir, elaborar esta linhagem. Se para Virginia Woolf era urgente que, querendo escrever, uma mulher tivesse autonomia financeira e um teto todo seu, reafirmamos a igualmente urgente tarefa de dar às escritoras esquecidas, silenciadas pela crítica falocêntrica, o amparo das afiliações literárias.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Cartografias de gênero: escrita e espaço na literatura contemporânea. In: SCHNEIDER, Liane (Org.). *Mulheres e literatura: cartografias crítico-teóricas*. Maceió: EDUFAL, p. 65-87, 2013.

ALONSO, Mariangela. Mulheres e baratas: Clarice Lispector na imprensa feminina. In: *III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS) Dilemas e desafios na contemporaneidade*. São Paulo, Campinas, 2012. Disponível em: https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais.p.df/ALONSO_MARIANGELA.pdf. Acesso em: 22 fev. 2021.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, v. 2, 1967.

CASTANHEIRA, Claudia. Escritoras brasileiras: momentos-chave de uma trajetória. *Revista Diadorim/Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. v. 9, p. 25-36, julho de 2011. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3917/15655>.

Acesso em: 22 fev. 2021.

CUNHA, Fausto. Um livro premiado. *Correio da manhã*, n. 21622, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 2, 28 setembro de 1963.

Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=Elisa%20Lispector. Acesso em: 05 nov. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O eixo e a roda* – Revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte: UFMG, v. 15, p. 127-135, 2007. Disponível em: periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267. Acesso em: 25 fev. 2021.

DUARTE, João Ferreira. Cânone. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. [s/d]. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/canone/>. Acesso em: 22 nov. 2021.

EVARISTO, Conceição. Entrevista ao programa Trilha de letras, 2018.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9lpOGN36WxA>.

Acesso em: 28 jan. 2021.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem Medusa*: itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EdUFF, 1997.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Elisa Lispector. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/elisa-lispector>. Acesso em: 28 mar. 2017.

LISPECTOR, Elisa. Entrevista. Yllen Kerr pergunta, Elisa Lispector responde. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 1, 14 agosto de 1963.

LISPECTOR, Elisa. *Além da fronteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

LISPECTOR, Elisa. *A mulher judia através dos tempos e a sua responsabilidade no mundo moderno*. [datilografia], s/d. Acervo Elisa Lispector do Instituto Moreira Salles.

LISPECTOR, Elisa. *A última porta*. Rio de Janeiro: Editora documentário, 1975.

LISPECTOR, Elisa. *Corpo a corpo*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

LISPECTOR, Elisa. *O muro de pedras*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

LISPECTOR, Elisa. *O dia mais longo de Thereza*. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

LISPECTOR, Elisa. *O tigre de bengala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

LISPECTOR, Elisa. *Retratos antigos* (esboços a serem ampliados). GOTLIB, Nádía Battella (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LISPECTOR, Elisa. Sobre a autora. In: LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 5-6, 2005.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pensamento feminista brasileiro – formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, p. 371-387, 2019.

SAID, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2013. [Edição Kindle]

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 23-57, 1994.

WALDMAN, Berta. Clarice e Elisa Lispector: caminhos divergentes. *WebMosaica: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*. Porto Alegre: UFRGS, v. 6, n. 1, p. 10-17, janeiro/junho de 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/50394/31435>. Acesso em: 04 mar. 2021.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, p. 217-242, 2009.

Débora Magalhães Cunha Rodrigues

Doutora em Literatura comparada e Teoria literária pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Participou do livro *Deslocamento, identidade e gênero na literatura latino-americana contemporânea* (org. Ana Cristina dos Santos) com o capítulo “‘A vida nunca é de uma única pessoa’: pós-memória e múltiplas identidades em a *Chave de casa*”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3474996023129342>

E-mail: deboramcr83@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6004-6789>

COM QUE PALETAS SE PINTA O AUTOEROTISMO DAS MULHERES? EXPRESSÕES DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA EM “MESTRE GOSHKA” (1996) DE ADRIANA LUNARDI

Fabília dos Santos Silva Martins
Fernanda Lázara de Oliveira Santos
Silvana Augusta Barbosa Carrijo

Resumo: Este trabalho pretende refletir sobre as expressões da literatura brasileira contemporânea de autoria feminina a partir do conto “Mestre Goshka” (1996), da escritora catarinense Adriana Lunardi. Pretendemos observar, sobretudo, em que medida o projeto estético desta narrativa concorre para romper as barreiras instituídas nos campos estético e ideológico. Refletiremos, ainda, sobre como se associam as manifestações da linguagem e da literatura a elementos da história e da cultura nas configurações das identidades individuais e coletiva das mulheres.

Palavras-chave: Autoria feminina; Erotismo; Representação feminina. Adriana Lunardi.

Abstract: This article focuses on analyzing the Brazilian female contemporary literary expressions based on the tale “*Mastre Goshka*” by Adriana Lunardi, a writer born in the Brazilian State of Santa Catarina. The main goal of this article is to observe how the literary aesthetics in the narrative of the tale break new grounds in order to establish new ideological and aesthetic values. Another point studied here is about the manifestations of Language and Literature and its link to historical and cultural elements in the context of female individual and collective identities.

Keywords: Female authorship; Eroticism; Female representation.

SOBRE OS RASTROS FEMININOS NA LITERATURA

O campo da literatura brasileira contemporânea tem sido composto por produções notoriamente valorosas. A

tarefa de comprovar esta afirmativa parece-nos possível quando observamos os títulos publicados pelas editoras que possuem maior visibilidade no Brasil atualmente. Conforme nos aponta Regina Dalcastagnè (2012) em sua pesquisa que resulta num mapa do território da literatura brasileira hodierna, as editoras centrais para a ficção brasileira são a Rocco, Companhia das Letras e a Record. No rol de publicações dessas editoras, é possível encontrarmos produções literárias robustas assinadas por escritoras que elegem temáticas várias para expressar, através das narrativas de ficção, a materialização de descentramentos e multiplicidades que se distanciam da lógica convencional das narrativas tradicionais.

Essa tendência aparece com recorrência em obras de autoras tais que Carolina Maria de Jesus, Lya Luft, Marina Colasanti, Fernanda Young, Elvira Vigna, e tantas outras, dentre as quais salta aos nossos olhos a tessitura de Adriana Lunardi. Nascida na cidade de Xaxim – SC –, a escritora dá início à sua carreira literária como contista em 1996, publicando *As meninas da Torre Helsinque*, obra inaugural que lhe rendeu os prêmios Fumproarte (1996) e o prêmio Açorianos de Literatura (1997). Em 2002 publica a coletânea de contos *Vésperas*, indicada ao prêmio Jabuti (2003). Posteriormente às publicações dos contos, Lunardi

adentra o território dos romances com *Corpo Estranho* (2006), *A Vendedora de fósforos* (2011) e a novela *A longa estrada dos ossos* (2014). Para além de contos e romances, a autora assina também participações em antologias, tais que *O livro das mulheres* (1999), *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2002), *Contos sobre tela* (2005). Dentre questões várias, sua produção literária revela procedimentos estéticos que sugerem, entre outras questões, a manipulação do texto literário como espaço de afirmação da autenticidade da autoria feminina. Ler as mulheres ficcionalizadas através da percepção de outra mulher, cujas experiências podem ou não se entrelaçarem com sua produção literária, propicia recuperar e valorizar as histórias escritas no feminino, possibilitando-nos conhecer narrativas que nos são apresentadas pelas vozes delas.

Embora haja questionamentos e olhares judicativos sobre as produções de autoria feminina, a qualidade estética e literária de grande parte desses escritos tem se confirmado largamente no decorrer dos tempos por meio dos inúmeros estudos que vêm sendo divulgados no campo da crítica literária. A literatura desenvolvida por mãos femininas envolve o gênero humano, explorando temas universais e necessários; o que a diferencia é apenas a alteração do ponto

de vista acerca dessas temáticas, o que expõe certamente questões antropológicas socioeconômicas e culturais, possibilitando diferentes percepções (TEIXEIRA, 2008).

Em se tratando da recepção do texto, na obra intitulada *Sobre a desconstrução* (1997), Jonathan Culler trata da diferenciação de atitudes do leitor homem para a leitora mulher, o que evidencia a relevância de se considerar o ponto de vista feminino para o público leitor, visto que a literatura se centrou por séculos na visão masculina e falocêntrica. Culler deixa claro em suas afirmações a importância da representação da mulher pelos olhos de uma dicção feminina, uma vez que, tendo modos diferenciados de enfrentamento e divergentes posturas acerca das mesmas situações, essa representação gera, por consequência, a cumplicidade dos pares. Os universos do masculino e feminino são distintos, inegavelmente, seja em conjunturas gerais moldadas por todas as influências dos largamente impostos modelos patriarcais, seja pela sensibilidade de ver o mundo sob diversificadas perspectivas, como no caso do conto de Lunardi.

A representação sob o olhar do outro pode comprometer a narrativa e por consequência gerar um retrato degradado da situação feminina (CULLER, 1997). Ao escrever, uma

mulher cria seu espaço de enunciação, desfazendo o silenciamento que por séculos nos fora imposto. Para Zinani (2011), “essa atitude, além do caráter simbólico que traz incluso, também institui um espaço de poder: o poder de dizer e de se dizer” (ZINANI, 2011, p. 5). Por meio dessa cumplicidade de pares a qual nos referimos, as escritoras têm a chance de se engendrar por esse campo tão sensível.

Em se tratando da escritura feminina há outro aspecto relevante para se ponderar, a questão da linguagem. Nas palavras de Zinani, nem mesmo as estruturas linguísticas e as escolhas lexicais têm o mesmo teor quando analisamos escritores e escritoras:

Em relação à linguagem, estudos comprovam que estruturas linguísticas, seleção lexical, mesmo aplicação de fórmulas de polidez e utilização de turnos de fala não são aproveitados da mesma maneira por homens e mulheres. O estudo do emprego da língua pelas mulheres faz parte de um amplo projeto que procura assinalar as marcas linguísticas características dos gêneros. É por meio da linguagem que o mundo é nomeado e categorizado, entendido e interpretado, cabendo, assim, à mulher a reinvenção e a desconstrução do discurso opressor masculino. (ZINANI, 2011, p. 6)

Desse modo, por meio da literatura, as mulheres reforçam o processo de reinvenção e desarticulação dos discursos

arraigados por meio do texto literário e, nesse contexto, a palavra escrita passa a ser uma ferramenta perspicaz e eficiente, o que é nítido, já que estamos lidando com o exercício da linguagem pela palavra escrita. Em se tratando do discurso, renomeamos e categorizamos um universo distinto, exercendo largamente esse poder de desconstrução. Tal qual analisaremos na obra posta em tela neste trabalho, ter contato com a descrição das experiências da vida por meio de locutor feminino valida nossas próprias percepções, enquanto a exploração contrária, por vezes, pode ser rasa e menos simbólica.

Indo ao encontro de todas essas novas perspectivas, as narrativas contemporâneas escritas por mulheres têm demonstrado sujeitos descentrados e moventes, frequentemente femininos, que vivenciam histórias demarcadoras da complexidade do ser humano do sexo feminino, o que permite a representação das mulheres com mais autenticidade. Isso porque, ao observarmos a historiografia, percebemos que as mulheres foram, predominantemente, escritas e representadas pela perspectiva do autor – o homem escritor. Isso implica a constituição de personagens femininas delineadas a partir da idealização masculina. Observando este fato, de modo muito pertinente, as pesquisadoras Lúcia Castello Branco e

Ruth Santiago Brandão fazem uso de uma perfeita analogia para ilustrar esta circunstância perceptível em grande parte dos escritos de autoria masculina. Segundo elas, “a figura feminina é fina voz retirada de um registro masculino e se constrói de forma similar a do ventríloquo e seu boneco: confusão de vozes, perversa construção enganosa [...]!” (BRANDÃO, 2004, p. 16).

Interditadas na fala e, conseqüentemente na escrita, destinadas ao cumprimento de papéis sociais desvinculados da erudição, as mulheres estiveram, por muito tempo, completamente à margem do campo artístico-literário. Reduzidas às funções do lar e da maternidade, não tiveram voz e espaço para contornar os impedimentos. Ainda que esta fase de silenciamento esteja em processo de superação, não se desfaz o fato de que, em decorrência disso, ao olharmos novamente para o passado, deparamo-nos com um conjunto impenetrável por novas incursões, sobretudo de mulheres escritoras, de obras canonizadas.

Norma Telles (1987) observa que é a partir destes interditos que as escritoras do Oitocentismo em diante terão de elaborar seus textos, contornando os obstáculos e valendo-se de estratégias para que suas vozes sejam reverberadas. Embora esse processo de conquista ganhe

força, paulatinamente, conforme mudanças ocorridas nas leis, na sociedade e na cultura, observamos, ainda no início do século XIX, uma escrita de autoria feminina atrelada ao estigma do romance sentimental ou ressentido, de uma dicção que fazia do texto literário seu lugar de manifestar insatisfações com a vida doméstica.

Dadas as poucas possibilidades de exploração do potencial criativo das escritoras do passado, há que se admitir que, conforme já apontava Virginia Woolf em *Mulheres e ficção* (1929)¹, a prática da escrita feminina, já em meados do século XX, é um progresso em relação à antiga pelo que foi sendo conquistado pelas mulheres na sociedade. Ressalte-se que, mesmo em face de grandes vitórias que trouxeram a nós, mulheres, a inserção no campo artístico e intelectual e, por conseguinte, o reconhecimento da contribuição feminina para a cultura e a literatura no século XX, ainda estamos em menor número com relação a publicações dos autores. A pesquisadora Regina Dalcastagnè (2010) na obra *Representações irrestritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo*, apresenta uma pesquisa em que são analisados 130 romances brasileiros lançados no início dos anos 2000, dentre os quais apenas 31 títulos são escritos por

1 Este texto se trata de um artigo publicado pela primeira vez no número de mar. 1929 da revista *Forum*, de Nova York. A referência feita por nós neste estudo trata-se de uma reedição do ano de 2019.

mulheres, isto é, 23,8%. Segundo a autora, apesar da evolução da condição feminina, a escrita de romances continua sendo uma atividade predominantemente masculina.

Desse modo, a inserção de novos nomes e outras vozes no campo da narrativa de ficção é, para além de uma necessidade, uma maneira de abalar as bases do instituído nos campos teórico, político e social de modo que se possa colocar a mulher como sujeito na reescrita de suas histórias silenciadas e/ou apagadas no decorrer do tempo; é entremear no tecido do texto ficcional a potencialidade criativa que faz emergir a desconstrução dos caminhos antes trilhados, revelando sendas que não foram percorridas.

Privilegiar a apreciação crítica de escritoras contemporâneas, sobretudo aquelas que tecem narradoras e não apenas personagens, tal como na obra eleita para esta análise, permitem modos de enxergar a representação do feminino em suas mais diversas fases e faces num momento necessário para continuarmos a redesenhar a geografia do sistema literário na recente cena brasileira.

NÃO ESTAMOS MAIS NA RENASCENÇA, ONDE SE PINTAVAM RETRATOS DE PIAS GIOCONDAS

A escolha do conto “Mestre Goshka”, de Adriana Lunardi (1996), para esta análise, deu-se por duas razões. A primeira

diz respeito à sede por desvelar as estratégias narrativas da escritora contemporânea que podem fazer da ficção um instrumento de transgressão, e a segunda pela essência erótica do conto, um subgênero literário que ainda necessita de mais atenção no âmbito acadêmico. Talvez isso se deva ao fato de a literatura erótica ou pornográfica ainda figurar, equivocada e lamentavelmente, num lugar marginal.

“Mestre Goshka” é um dos contos que compõem a antologia inaugural de Adriana Lunardi, *As meninas da Torre Helsinque* (1996). Nesta obra, encontramos sete contos cujas histórias abordam temas que envolvem as tensões e as sensibilidades da condição feminina – os medos, as angústias, o amor, a sexualidade com seus traumas e prazeres, captados nas narrativas sob a perspectiva da atualidade. Todos os contos, ao retratar as experiências de mulheres, propõem, a partir da representação literária, modos vários de se pensar criativamente o feminino e suas pluralidades.

A obra em verso nesta apreciação narra a vivência de uma jovem estudante com a experiência do autoprazer. Diante da necessidade de custear suas despesas na recém-chegada São Paulo, a narradora-protagonista, cujo nome não é citado, aceita a proposta de posar para um artista plástico, conhecido por Mestre Goshka, nome que intitula o texto.

Nas primeiras cenas descritas na narrativa, a protagonista já se encontra em uma situação em que seu corpo é evidenciado e julgado por um outro olhar, nesse caso, o olhar de um outro feminino:

Na secretária, a funcionária complementou as informações cravando as pupilas que, aumentadas pelas grossas lentas da armação preta, giravam inquietas, dando a impressão incômoda de que mediam minhas possibilidades. – Há seis meses procuram candidatas. Muitas já tentaram –, ela fez questão de salientar, excedendo-se em seus pequenos poderes. Encarei-a insubmissa. “Mulheres feias odeiam mulheres bonitas” [...] (LUNARDI, 1996, p. 59)

Como se pode perceber, há a presença da análise do corpo feminino sob duas diferentes óticas: em um primeiro momento, a secretária julga as possibilidades do corpo da protagonista, tentando identificar ao certo se estas cabiam nos moldes desejados pelos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade ocidental contemporânea; em um segundo momento, a própria protagonista exerce um juízo de valor ao dizer que as manifestações de comportamento da secretária em relação a ela se fixam na inveja pela ausência daquela mesma beleza padronizada, uma vez que “as feias odeiam as bonitas”.

Interessada em estudar teatro, porém sem condições naquele momento, a jovem aceita um trabalho como

modelo para lhe garantir algum dinheiro. A tônica da narrativa se desenha em torno desta experiência, inusitada e surpreendente, de masturbar-se diante do artista que deseja capturar em sua tela o momento do orgasmo feminino sem a interação com outra pessoa.

Conforme já apontamos, em tempos outros, as experiências femininas foram representadas predominantemente pelo olhar dos homens, os autores. O que temos observado, na contemporaneidade, são os resultados dos movimentos das mulheres que trazem para a cena literária contemporânea as experiências femininas sob seus próprios olhares. Virginia Woolf lembra-nos que, mesmo no século XIX, período em que as mulheres viviam quase exclusivamente em suas casas e em suas emoções, os romances por elas produzidos, ainda que extraordinários, “foram profundamente marcados pelo fato de as mulheres que os escreveram serem excluídas, por seu sexo, de certos tipos de experiências” (WOOLF, 2019, p. 12). Para Woolf, é indiscutível que a experiência de quem escreve exerce grande influência sobre a ficção.

A literatura produzida em momentos passados, mais que uma representação do universo feminino, era na verdade um instrumento para disseminação das convicções

e dos padrões de conduta esperados para uma “mulher de bem”, tais quais as obras pertencentes à Coleção *Menina e Moça* de Marguerite Froment², por exemplo, que traziam acentuadas lições morais, de um discreto perfume religioso que, nas mãos de todas as adolescentes, tinha a função de diverti-las, encantava-as e, o mais importante, edificava-as para cumprir suas funções domésticas (FROMENT, 1954). Tais textos atendiam, pois, às demandas da sociedade em questão, não se apresentando como voz de representação da figura feminina.

Ao recuperarmos aspectos do passado e ao nos colocarmos diante do que nos é proposto no presente, percebemos o quanto é importante a existência de uma poética feminina e feminista, que dê continuidade à inserção das mulheres escritoras na literatura e as faça circular livres de interdições, que não apenas critique o modo dominante de produção de conhecimento, mas que também proponha novas articulações e reflexões, sobretudo, considerando-se as diferenças em suas experiências históricas e culturais em relação ao masculino. Ao olharmos para a afirmação de Woolf, entendemos que a influência do escritor/escritora na ficção não se trata de um ato de colagem da experiência

2 FROMENT, Marguerite. *Coleção Menina e Moça*. Tradução de Marina R. Lopes. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

na obra, trata-se, pois, da influência das experiências que contribuem para o desenvolvimento e manifestação da consciência feminista, conforme assevera Lúcia Helena Vianna (2003):

Por poética feminista se deva entender toda discursividade produzida pelo sujeito feminino que, assumidamente ou não, contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista, consciência esta que é sem dúvida de natureza política (O pessoal é político), já que consigna para as mulheres a possibilidade de construir um conhecimento sobre si mesmas e sobre os outros, conhecimento de sua subjetividade, voltada esta para o compromisso estabelecido com a linguagem em relação ao papel afirmativo do gênero feminino em suas intervenções no mundo público. Consciência com relação aos mecanismos culturais de unificação, de estereotipia e exclusão. E ainda, a consciência sobre a necessidade de participar conjuntamente com as demais formas de gênero (classe, sexo, raça) dos processos de construção de uma nova ordem que inclua a todos os diferentes, sem exclusões. Poética feminista é poética empenhada, é discurso interessado. É política. (VIANNA, 2003, s.p.)

Entendemos, pois, que “Mestre Goshka” (1996) esteja intimamente relacionado com essa poética feminina e feminista, que traz a experiência de mulheres enquanto protagonistas e escritoras, de modo a desestigmatizar

questões pouco exploradas na literatura pelo viés erótico. É importante ressaltarmos que não é nossa pretensão nos ater, nos limites deste texto, a uma delimitação categórica do que é uma produção erótica devido às muitas possibilidades de definição deste conceito ou mesmo de sua indefinição pois, como bem observa Durigan, há toda uma “heterogeneidade dos conceitos sobre o que é um texto erótico” (1985, p. 8). Ao utilizarmos este termo, doravante, estaremos nos referindo à explicitude utilizada pela autora para referir-se à representação da sexualidade na narrativa, sendo o sexo o ponto de partida e o ponto de chegada do texto.

Para além de uma divisão categórica, nosso interesse reside na capacidade da autora de desestabilizar a ideia de puritanismo feminino de maneira crítica e criativa ao tecer uma representação diversa do comportamento sexual de mulheres, sobretudo sem a interação com um homem durante o ato. Ao fazer alusão ao sexo, seus encadeamentos e suas possibilidades, Lunardi toca em um tema ainda fraturante para a sociedade ocidental contemporânea. Apresentar um discurso que desconstrói a submissão feminina, sobretudo quando se trata de sexo, ainda pode ser um tabu. A esse respeito, Paulo A. Vieira Júnior (2014), pesquisador do erotismo na literatura de autoria feminina, observa que:

Por figurar-se apartada da comunicação comum cotidiana, a experiência dos prazeres é comunicada, comumente, a um círculo restrito de indivíduos e em tom de voz que não “ameace” a organização social. Mesmo em uma época como a nossa, assolada pelos discursos sobre a sexualidade, o erotismo figura ainda como assunto tabu, e este é o ponto, essa plethora de discursos nada mais são do que um sintoma dos impulsos de “domesticação” do tema, dado ser ele tratado sob perspectiva científica, objetivando reforçar os laços do casamento ou promover a saúde do corpo e evitar as sexualidades periféricas. (VIEIRA JÚNIOR, 2014, p. 60)

Ao tom de voz que não representa ameaça à organização social a que se refere o estudioso supracitado é que encontramos a contraposição do conto de Lunardi em pauta, que nos parece justamente romper as barreiras do instituído, apresentando um modo alternativo de operação e articulação da formação discursiva que, por vezes, estigmatiza as experiências sexuais das mulheres.

Mas, afinal, já que não estamos mais na Renascença, período em que se pintavam pias Giocondas então, de que modo elas são pintadas na recente cena literária? Se ainda há na atualidade um espaço profícuo para a narrativa, o conto, segundo Alfredo Bosi, cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea, pois “põe em jogo os princípios

de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados” (2015, p. 7). É neste cenário que as Giocondas têm sido configuradas, no espaço onde não se pretende interdições.

Partindo do pressuposto de que a sexualidade em nosso meio é caracterizada pelos limites a ela impostos, lembremo-nos do que nos diz Foucault em *O sujeito e o poder* (1995). Ele afirma que uma das manifestações de poder e governo sobre as pessoas se deu por meio do controle dos corpos e da sexualidade. Desde o final do século XVI, este controle estaria sendo exercido por meio de um discurso cuidadosamente vigiado que condenou o sexo à interdição e à repressão, retirando-o de sua condição de naturalidade. Essa colocação se faz pertinente porque o conto em análise opera justamente pela transgressão do discurso de regulação criado em torno do sexo, prazer e regulação dos corpos. Diante disso, entendemos a literatura feminina e feminista como necessária, pois abre portas e expõe o caráter realista e normal do prazer feminino. Possibilita às mulheres sentirem-se representadas pela fala da personagem narradora e se colocarem diante da normalização do autoprazer.

Na narrativa de Lunardi, a base do contra discurso começa a ser montada já nos primeiros momentos da narrativa, em

que a narradora-protagonista sinaliza não ser plenamente satisfeita nas interações sexuais com homens. Pelo que se infere do excerto abaixo, há, neste discurso, uma crítica ao sexo centrado no desejo e satisfação do masculino:

Ah! O pecado de hesitar entre um filé ao molho madeira e brochetes ao bacon não teria um número de pontos superior ao de se cobiçar a mulher do próximo na contagem final do inferno? Mesmo concordando que são delitos de diferentes ordens, faz mais efeito para mim uma boa mesa do que uma trepada, quando, em geral, se dá muito mais do que se recebe. (LUNARDI, 1996, p. 60)

A protagonista vai dando sinais de que não é um sujeito passivo e frívolo. A narrativa revela uma mulher que se desprende do convencional, que se reconhece como sujeito e sabe se identificar-, que se torna dona de seu próprio desejo, com pleno acesso ao corpo e ao prazer, sem que haja interferência do outro que a sujeite a um molde falocêntrico, por tantas vezes acessado nas práticas sexuais. Demonstrando postura de protagonismo perante o evento prestes a acontecer, a personagem descreve o que haveria de vestir para aquele momento:

Para visitar o artista, escolhi o vestido courino preto atravessado de cima a baixo por um longo zíper, botas de salto alto e meias de lã sete oitavos que dois anéis elásticos mantinham agarradas a meio caminho da

coxa. Os homens eram os que mais me olhavam subir e descer as bocas do metrô. Insistiam na atenção, como se lhes fosse reservado por Deus o direito de serem assim inconvenientes com as mulheres. (LUNARDI, 1996, p. 61)

Depreende-se do referido trecho o incômodo que causa à personagem a realidade de que muitos homens se veem munidos de posse, por toda a estrutura enraizada em suas formações identitárias, em relação ao corpo feminino, explicitando a cobiça, a aproximação, e por tantas vezes, o sentimento de domínio sobre os corpos femininos. A relação entre homens e mulheres é moldada nas concepções dos paradigmas morais da sociedade patriarcal; embora haja mudanças significativas nessa interação, muitos ideais ainda imperam e, de certo modo, legitimam comportamentos em torno do masculino, como os descritos anteriormente.

Interessante observarmos, neste conto, o olhar para a mulher pelo viés das artes plásticas. Lembremo-nos de que, assim como na literatura, na pintura produzida no início da cultura burguesa – fins do século XVII, até o final do século XIX –, a representação da mulher também sublimava mensagens sutis de recato e inocência. Essas mensagens, sublimadas na disposição do corpo, na vestimenta e no ambiente assinalavam um modelo a ser seguido conforme os padrões

da sociedade burguesa capitalista. Bem destoante desses padrões, está a pretensão de Mestre Goshka, que quer representar com sua arte o prazer do corpo especificamente feminino, livre de condenação, sobretudo, por este prazer ser atingido pela prática da automasturbação, sem nenhum tipo de ultraje:

Seus olhos miúdos focavam como se buscasse o calibre certo para as formas do meu corpo. Não me apressava em minha decisão, mas também não facilitava uma resposta. – Não estamos mais na Renascença, onde se pintavam retratos de pias Giocondas, se você ainda não sabe – ele disse [...] (LUNARDI, 1996, p. 64)

O perfil de uma mulher contemporânea um pouco mais autônoma no que respeita ao exercício da sexualidade vai sendo delineado, tanto pelos movimentos do pincel de Mestre Goshka, quanto pelos movimentos da narrativa, que transgridem ao inserir um viés erótico, numa perspectiva artística da sexualidade. Tal perspectiva se encarrega de representar o prazer como um dos meios de autoafirmação identitária das mulheres, desprendidas do puritanismo que as afasta de uma identidade pré-moldada pelo masculino. O erotismo se revela junto a descrição da cena na qual a protagonista dá início ao processo de experimentação que lhe confere alteridade e a possibilidade de se enxergar não

apenas como a outra, numa relação homem/mulher, mas enxergar-se a si mesma:

Tudo que era lógico e mesmo previsível em meus gestos e opiniões se dissolvia, rapidamente me desobrigando de ser eu mesma. Agia agora sobre uma nova lei, que prescindia do velho ritual que eu usava para me convencer de minha própria identidade. Eu intuía uma outra, mais impetuosa e esperta, se insinuando pelos mesmos poros e neurônios de sempre. (LUNARDI, 1996, p. 65-66)

Com a autonomia da voz da personagem feminina, a narrativa opera pela manifestação da liberdade de expressão das mulheres. Ao se dar-se experiência do sexo como instrumento de prazer, observamos uma personagem que detém o controle do seu próprio corpo e da relação sexual enquanto sujeito ativo:

Puxei o zíper aos pedaços, olhando para os dois montinhos que se insinuavam curiosos para fora do decote. Minha mão, muito fria, acariciou-os sobre o tecido liso do sutiã, demorando o polegar nos mamilos. Sempre adorei mexer ali. Eram pontos essenciais do meu sentimento de feminilidade. (LUNARDI, 1996, p. 66)

Desmitificando a ideia de que apenas os homens possuem o direito de se automasturbarem, a narrativa expõe um circuito emancipatório que destrói os

mecanismos repressores da subjetividade feminina e dos padrões existentes até mesmo no terreno da sexualidade. Numa perspectiva natural da exploração do corpo e da experiência erótica, o conto propõe uma forma de perceber a sexualidade feminina desvinculada do falocentrismo:

Me parecia adequado o ritmo frenético dos dedos procurando a verdadeira textura da carne, no inadiável caminho para os pelos que não se continham sob o tecido branco da calcinha. Foi abrindo bem o ângulo das pernas que pensei em uma mulher. A parceira imaginária surgia entre minhas fantasias quando eu precisava de uma personagem adequada a este orgasmo sem falo. Tinha a compreensão da simetria e a delicadeza que o lesbianismo promete. Era uma mulher linda, que encostava os mamilos dos seus seios nos meus, para depois mordê-los com a reverência de um paladar atento. (LUNARDI, 1996, p. 68)

Para além do sentido estético da temática erótica, a narrativa toca também na questão sócio existencial, pois propicia a percepção, através da escrita realizada por uma autora, da expressão do homoerotismo feminino, “da inscrição de uma identidade feminina plural, conscientemente afastada da visão essencialista já cristalizada no mundo ocidental e da qual a própria mulher ainda tem dificuldade de livrar-se” (SOARES, 1999, p. 15).

Ao acionar para a cena personagens imaginários que vêm incitar o prazer da protagonista, a narrativa se pretende ainda mais instigante, pois traz à tona a multiplicidade existente em torno do sexo. Podemos observar, assim, uma mente desprendida de medidas e padrões engessados, criando personagens que constituem a ruptura com o que esteve posto em cena por muito tempo na representação das mulheres e sua relação com o sexo:

A umidade que me alagava ia preparando uma longa sondagem de dedos. Com o médio, esfreguei-me até sentir um amortecimento que não traduzia o prazer procurado. Deitei-me de costas e a vantagem da posição permitia tocar o ânus. Experimentei uma sensação nova exibindo-me para o menino imaginário, por quem eu caprichava nos gestos, mordendo os lábios, tendo convulsões no corpo, concentrada inteira neste ponto lúcido, que parece desconhecer outra vantagem da existência. E então senti que chegava lá, e que sim, a modernidade funcionava para mim. (LUNARDI, 1996, p. 70)

A experiência do prazer solo e a consciência da naturalidade da ação realizada fazem com que a protagonista, despida de suas roupas e tabus, encare a si mesma no espelho e note as “faces avermelhadas e um brilho nos olhos” (LUNARDI, 1996, p. 70) que, segundo ela, não eram de alegria, reconhecendo o desejo e o prazer em relação ao próprio corpo. Talvez

pela carga de julgamento advinda das regulações sobre o corpo feminino, estruturadas culturalmente, é que a protagonista se veja imersa num universo de contradição, pois ao passo em que fica satisfeita com a experiência do autoprazer, se permitira enxergar certa monstruosidade na cena: “Sentia fome e vontade de enfiar-me debaixo das cobertas, para dormir, esquecer desta noite, sonhar com o verão, ou qualquer lugar que me resgatasse desta coisa meio monstruosa, meio cínica, que eu acabara de fazer” (LUNARDI, 1996, p. 70).

A intensidade das emoções e toda a circunstância que se delineou provocam inquietação tal que faz com que a mulher saia tomada por um nervosismo latente e bata a porta às suas costas, ao som da voz de Mestre Goshka questionando sobre seu retorno. Desse modo, ao manter o final do conto em aberto e sem nos dar a certeza se ela voltará ao estúdio ou não, Lunardi deixa a cargo do leitor preencher as lacunas e decidir por si só se a protagonista, ao lidar com os sentimentos e sensações novas que se desdobraram daquele encontro, retornará.

DE FATO, “A MODERNIDADE FUNCIONA” PARA NÓS

Estudar romances e contos da literatura brasileira produzida nas últimas décadas do século XX e no início do

século XXI permite um alargamento de perspectivas em relação à produção e à recepção de novos autores e de novas obras literárias responsáveis pelo nosso traslado enquanto leitores para o mundo ficcional. Conceder mais atenção à produção de hoje propicia compreender manifestações dos movimentos atuais, de maneira generalizada, bem como observar de que modo esses movimentos são refletidos na produção contemporânea da Literatura Brasileira e suas tendências estéticas.

Ressalte-se que nossa escolha por analisar uma obra de autoria feminina, neste trabalho, não se atrela à pretensão de afirmar a existência de uma linguagem específica de gênero. Temos a compreensão de que a autonomia discursiva das mulheres não afirma a existência de uma linguagem feminina, diferente, em sua essência, da masculina; pretendemos, apenas, mostrar eventuais tendências que predominam no texto da ficcionista.

Empreender leitura à produção de uma autora brasileira contemporânea vai além da possibilidade de apreciação da escritora e de sua obra. A densidade semântica e política da narrativa analisada é muito mais importante para demarcar seu espaço no rol da alta literatura, revelando a potência criativa da escritora e tornando vocal uma categoria que,

por muito tempo, não pôde assumir seu lugar de fala para se pronunciar, ser ouvida e apresentar sua arte. A autoria feminina é um campo que nos chama a atenção por todo o contexto que envolve a história e a trajetória da literatura, inclusive pelo fato de, ao trazermos para o campo da discussão obras de autoras, cumprirmos o papel de fomentar a notoriedade e reconhecimento da arte literária sob a representação feminina. Interessa-nos, conforme apresentado neste estudo, demonstrar a qualidade estética e literária de autoras que, a exemplo do que fizeram suas precursoras, legitimam a qualidade de suas produções.

“Mestre Goshka” se configura como um espaço de elucidação da experiência feminina por uma vertente consideravelmente necessária, vez que oferece a quem lê a chave de entrada para a compreensão dos mecanismos acionados pela escritora que adentra um universo interdito e, ainda hoje, um tabu: o (auto) prazer feminino. Propondo um desprendimento aos padrões em torno do corpo e das ações femininas, Lunardi abre um espaço de questionamento ao deslocar a temática abordada de um lugar relegado à margem para um lugar central em que a modernidade funciona para a protagonista e para tantas outras mulheres por ela representadas.

Ainda que construída em torno de uma temática tabu, “Mestre Goshka” é uma construção delicada e poética. Sua tessitura tem o olhar cuidadoso da artesã que articula muito bem sua malha para tecer o literário, permitindo que a qualidade estética e temática se mantenham muito bem realizadas, evidenciando, sobretudo, que a escrita também é um ato de poder.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. seleção de textos, introdução e notas biográficas por Alfredo Bosi. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Santiago. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- BRANDÃO, Izabel F. O. Lugares heterotópicos e a constituição de corpos fonteiros e identidades transitórias na narrativa de autoras contemporâneas. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Representações irrestritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- FOUCAULT Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert e RABINOW,

Paul (Orgs.). *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LUNARDI, Adriana. Mestre Goshka. In: LUNARDI, Adriana. *As meninas da Torre Helsingue*. Porto Alegre: Mercado Aberto, p. 57-70, 1996.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil*. 1987 Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1987. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/18403> Acesso em: 26. set. 2020.

VIANNA, Lúcia Helena. Poética feminista – poética da memória. *Revista Labrys estudos feministas*. n. 4, agosto/dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys4/textos/lucia1.htm>. Acesso em: 27 set. 2020.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Uma escrita sustentada pela paixão: a poesia erótica de Yêda Schmaltz*. 2014. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras (FL). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/11270/1/Artigo%20-%20Paulo%20Ant%C3%B4nio%20Vieira%20J%C3%BAnior%20-%202015.pdf>. Acesso em: 27 set. 2020.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista: lendo como mulher. *Revista Fronteira*. São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

Fabrcia dos Santos Silva Martins

Doutoranda no Programa de Mestrado e Doutorado em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFG-RC em transição para UFCAT). Professora efetiva da Secretaria de Educação do Estado de Goiás/ SEDUCE.

É membro pesquisadora do Grupo de Pesquisa EDULE - Educação, Leitura e Escrita (UFG).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4278641674264069>

Email: fabricia.ss.0martins@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5337-7803>

Fernanda Lázara de Oliveira Santos

Doutoranda em Estudos da Linguagem pela UFG-RC.

É membro pesquisadora do Grupo de Pesquisa cadastrado no CNPq: EDULE - Educação, Leitura e Escrita (UFG).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5116237865130558>

E-mail: fernandalos@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0740-9303>

Silvana Augusta Barbosa Carrijo

Pós-doutora pela faculdade de Ciências e Letras de Assis/ UNESP.

Professora Associada II da UFG – RC em transição para UFCAT.

Atua na Graduação em Letras e no Mestrado e Doutorado em Estudos da Linguagem. Integra, na Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL), o GT Leitura e Literatura Infantil e Juvenil.

É membro pesquisadora dos seguintes Grupos de Pesquisas cadastrados no CNPq: Leitura e Literatura na Escola (UNESP/Assis), EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ), Ensino e Linguagem (URFN) e EDULE - Educação, Leitura e Escrita (UFG). É membro pesquisadora da RELER - Rede de Estudos Avançados em Leitura, do IILER - Instituto Interdisciplinar de Leitura PUC - RIO - Cátedra Unesco de Leitura.

É membro colaboradora externa do Grupo Liter 21 - Literatura Gallega. Literatura Infantil Y Juvenil. Investigaciones literarias, artísticas, interculturales y educativas (Universidade de Santiago de Compostela-ES).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5194565631446090>

E-mail: silvana_carrijo@ufg.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2010-1453>

CARTA ABERTA À MARÍLIA

Glauce Souza Santos

Resumo: Nesta carta, endereçada à Marília, minha psicanalista, e a todas as mulheres negras, reflito sobre a pesquisa que realizo no doutoramento. Faço isso, resgatando cenas de uma sessão específica, na qual, Marília fez, para mim, o que denomino sugestão-desafio, escrever sobre a importância do meu trabalho. Assim, confesso as minhas inseguranças diante da minha escrita e tento encontrar respostas para o fato de nem sempre estar convicta a respeito da sua relevância. Inspirada na carta que Audre Lorde (2019) fez para a sua terapeuta e na carta de Gloria Anzaldúa (2000) às mulheres escritoras do terceiro milênio, penso sobre a interação que há entre mim e Marília, e sobre o que me motiva a escrever. Ressalto sobre o investimento dos trabalhos artísticos de Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya, na expressão de uma existência negra feminina distanciada da ideia de um eu desqualificado, e como esses trabalhos me ajudam a perceber um caminho para minha própria vida, pois, situam os corpos femininos negros e suas subjetividades no centro dos seus discursos. Nessa linha, aciono Guerreiro Ramos (1995) para tencionar a ideia de objetos de estudo, cuja realidade e identidade são definidas por outros, e Donna Haraway (1995) para refletir sobre os saberes localizados que requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente. Outra reflexão que faço é a respeito da minha relação com a música e a minha legitimação como pesquisadora no campo musical. Ainda aciono a noção de *escrevivência*, cunhada por Conceição Evaristo, para discutir sobre o desafio que é incluir o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, tendo em vista que a pessoalidade e subjetividade mais aceita na academia é aquela produzida pelo sujeito branco.

Palavras-Chave: Escrita; Pesquisa; Eu; Mulheres negras; Subjetividade; Afeto

Abstract: In this letter, addressed to Marília, my psychoanalyst, and to all black women, I reflect about research that I realize in my doctorate. I do this, revisiting scenes from a specific session, in which, Marília did, for me, what I call suggestion-challenge, to write about the importance of my work. Thus, I confess my insecurities about my writing and try to find answers to the fact that I am not always convinced about its relevance. Inspired by the letter that Audre Lorde (2019) made to her therapist and

Gloria Anzaldúa's letter (2000) to women writers of the third millennium, I think about the interaction that exists between me and Marília, and about what motivates me to write. I emphasize on the investment of the artistic works by Tássia Reis, Preta Rara and NegaFya, in the expression of a black female existence distanced from the idea of a disqualified self, and how these works help me to understand a path for my own life, because they situate the black female bodies and their subjectivities at the center of their discourses. In this line, I engage Guerreiro Ramos (1995) to intend the idea of objects of study, whose reality and identity are defined by others, and Donna Haraway (1995) to reflect about localized knowledge that requires the object of knowledge to be seen as a actor and agent. Another reflection that I make is about my relationship with music and my legitimacy as a researcher in the musical field. I still activate the notion of "escrivência", coined by Conceição Evaristo, to discuss the challenge of including the personal and the subjective as part of the academic discourse, considering that the most accepted personality and subjectivity in the academy is that produced by the white person.

Keywords: Writing; Research; Myself; Black women; Subjectivity; Affection.

Jequié, 21 de dezembro de 2020.

Querida Marília,

Resolvi fazer esta carta, depois de uma sessão de terapia, na qual você me incentivou a escrever sobre a importância da minha escrita. Sobre a importância do trabalho acadêmico que venho desenvolvendo no doutorado. Lembro-me que seu incentivo surgiu quando te falei que fui gestada quando minha mãe estava com as trompas ligadas. É, um verdadeiro milagre! Tanto que quando completei vinte e seis anos de idade, tomada por esta compreensão, escrevi o seguinte poema:

Há vinte e seis anos
ultrapasso os nós da vida
os primeiros, foram os das
trompas da minha mãe.

Então, na sessão, mesmo sem conhecer esse meu poema, você me disse algo, demonstrando perceber que os desafios fazem parte da minha vida desde quando fui fecundada e perceber que o meu trabalho, assim como a ultrapassagem que fiz nas trompas da minha mãe, também ultrapassa diversos entraves no campo do conhecimento. Concordo muito com você, mas, confesso que nem sempre estou tão convicta sobre a importância do que faço, e sempre me pego questionando: o meu trabalho tem mesmo relevância?

Já que os nossos corpos e subjetividades negros experimentaram/experimentam (pois ainda morremos mais) atos desumanos e brutalizados, não é novidade que trabalhos como o meu sejam visto como menores ou sem relevância, e em alguns momentos, até mesmo por nós que os produzimos. Marília, as suspeitas que às vezes lanço sobre a minha escrita, e conseqüentemente, as punições que me dou e o dedo que me aponto, simplesmente porque estou embebida com a visão dos brancos, estão expressos naquele poema de Cuti, intitulado *Quebranto*, que li para você em um dos nossos encontros. Resolvi transcrevê-lo aqui:

Quebranto

às vezes sou o policial que me suspeito
me peço documentos
e mesmo de posse deles
me prendo
e me dou porrada

às vezes sou o porteiro
não me deixando entrar em mim mesmo
a não ser
pela porta de serviço

às vezes sou o meu próprio delito
o corpo de jurados
a punição que vem com o veredito

às vezes sou o amor que me viro o rosto
o quebranto
o encosto
a solidão primitiva
que me envolvo com o vazio

às vezes as migalhas do que sonhei e não comi
outras o bem-te-vi com olhos vidrados
trinando tristezas

um dia fui abolição que me lancei de supetão
no espanto
depois um imperador deposto
a república de conchavos no coração
e em seguida uma constituição

que me promulgo a cada instante
também a violência dum impulso
que me ponho do avesso
com acessos de cal e gesso
chego a ser

às vezes faço questão de não me ver
e entupido com a visão deles
me sinto a miséria concebida como um
eterno começo

fecho-me o cerco
sendo o gesto que me nego
a pinga que me bebo e me embebedo
o dedo que me aponto
e denuncio
o ponto em que me entrego.
às vezes!... (2010, p. 53-54)

Diante das porradas que às vezes me dou, a sua sugestão, de eu escrever sobre a importância da minha escrita, chega para mim não apenas como uma mera sugestão, mas como uma sugestão-desafio que nasce numa interação atravessada por nossas semelhanças. O que existe entre nós, como mulheres negras, sem dúvida, nos afeta, e afeta ao trabalho que realizamos juntas. Para mim, tem surtido muitos efeitos. Esta carta, inclusive, é resultado dessa interação.

Além de seu incentivo para escrever este texto, busquei inspiração em uma carta que Audre Lorde escreveu para a psicanalista dela que, assim como você, era uma mulher negra. Nesta carta, publicada no livro *Irmã Outsider* (2019) há um tom de união em busca de entender mais a fundo como o que existia entre elas, como mulheres negras, afetava as duas e ao trabalho que realizavam juntas. Outra inspiração para o meu texto vem de Gloria Anzaldúa que

escreveu *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000), texto, no qual, fala das intercorrências do dia a dia no ato da escrita das mulheres negras “[...] Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato — esvazio o lixo, atendo o telefone” (2000, p. 230), sem deixar de registrar o poderoso efeito das nossas escritas: registrar nossas falas e reescrever as histórias mal escritas sobre nós. O texto de Anzaldúa me inspira a pensar o que me motiva a escrever e qual a importância do que escrevo. O mais importante é que também me faz perceber que eu não estou só. Que escrever para você, por exemplo, é uma forma de dissipar a solidão da escrita e a sensação da falta de poder. Que as inconstâncias, as dúvidas, as inseguranças e a resistência ao ato de escrever, ao compromisso da escrita tem um sentido porque “Escrever é confrontar nossos próprios demônios, olhá-los de frente e viver para falar sobre eles” (ANZALDUÁ, 2000, p. 234).

Marília, eu preciso te dizer algo que nunca te disse. Quando resolvi retornar à terapia, um dos meus pré-requisitos era retornar ao tratamento com uma profissional negra. E esse critério dizia respeito não apenas à pigmentação da pele, características fenotípicas e estéticas, mas também ao se ler negra. Desde o nosso primeiro encontro ficou evidente, para

mim, que você se lê como negra. Ressalto isso porque ter uma escuta profissional como a sua significa que não corro mais o risco de ouvir da boca de uma terapeuta se as experiências violentas relacionadas à cor da minha pele, relatadas por mim, não eram apenas uma mera impressão.

Quando você me fez a sugestão-desafio e eu decidi escrever essa carta, automaticamente me lembrei de uma provocação feita a mim, por Lívia Natália (minha orientadora): “para quem você está escrevendo?”. Então, eis a resposta: o meu texto é para todas as Marílias, para todas as mulheres negras. É a elas a quem escrevo. Sobretudo, o meu texto é uma resposta para mim mesma. Confesso mais uma vez que por diversas vezes sinto-me insegura sobre o trabalho que desenvolvo, um trabalho totalmente vinculado ao tema do poder de fala, da inscrição de corpos negros femininos e da importância das subjetividades negras, um trabalho desenvolvido numa universidade que apenas há menos de duas décadas tem aberto as portas para nós, negros e negras, e para as nossas pesquisas, um trabalho que se dá entre outros trabalhos e tensões, pois, boa parte da minha formação intelectual se dá, concomitante, à carreira do ensino, às outras obrigações e aos conflitos familiares. Porém, confesso: adoraria que não fosse assim. Adoraria não ter que lidar com todo esse sofrimento. Mas, como

diz bell hooks (1995), é um processo prazeroso e extático andar em meio a esse sofrimento para trabalhar com ideias que possam servir de catalisadoras para a transformação de nossa consciência e nossas vidas e de outras pessoas. Essa é uma das alegrias do meu trabalho.

Como já te falei, Tássia Reis, Preta Rara e Nega Fya são mulheres negras, são as sujeitas da minha pesquisa. Eu prefiro chamá-las assim, pois, essas artistas demonstram para mim que são definidoras das suas próprias realidades. Com suas produções, elas estabelecem suas próprias identidades e nomeiam suas histórias. Portanto, estão longe de serem meros objetos de estudo, cuja realidade e identidade são definidas por outros. Estão longe de serem o negro-tema, como nos alertou Guerreiro Ramos, essa “[...] coisa olhada, examinada, mumificada, o contrário do *Negro-vida*” (1995, p. 215). Chamá-las assim tem a ver com o meu interesse em um conhecimento situado e corporificado tal qual o discutido por Donna Haraway em *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* (1995), cuja explicação sobre o objeto de conhecimento nos saberes localizados é, para mim, também bastante válida:

Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como

um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento “objetivo”. (1995, p. 36)

Foi ouvindo e vendo os trabalhos de Tássia Reis, Preta Rara e NegaFya que percebi um caminho para minha própria vida, em um momento em que passei a pensar mais criticamente sobre mim e sobre minha condição de mulher negra. Um momento de compreensão de que minha infância, adolescência e vida adulta, assim como a de muitas mulheres pretas foram marcadas por uma percepção: a de que somos vistas como “Outro”, e que essa “Outridade”, tipo de ausência dupla, posição ocupada por sermos consideradas a antítese da branquitude e da masculinidade, como diz Grada Kilomba (2019), tem impactado tanto nossa mobilidade social, quanto nossos afetos. Esse estado de ausência dupla é, portanto, combatido tanto em trabalhos artísticos como os delas, quanto em trabalhos acadêmicos como o meu, cujo interesse está centrado na expressão de uma existência negra feminina distanciada da ideia de um eu desqualificado.

Nos trabalhos artísticos das minhas sujeitas, por exemplo, pude identificar o princípio da reivindicação do respeito para a mulher negra, por meio da elevação da autoestima e da autodefinição. Patricia Hill Collins em *O*

poder da autodefinição (2019), ilustra a importância da autovalorização. Vale a pena conferir o que ela diz:

A ênfase das pensadoras feministas negras na questão do respeito ilustra a importância da autovalorização. Em uma sociedade na qual ninguém é obrigado a respeitar as mulheres afro-americanas, há muito advertimos umas às outras da importância do respeito próprio e do respeito aos outros. (2019, p. 207)

Foi assim que compreendi que, para nós, mulheres negras, não há outra saída, senão registrar as nossas falas e reescrever as nossas histórias, independente da forma como isso seja feito. Essas artistas situam os corpos femininos negros e suas subjetividades no centro dos seus discursos, através dos seus próprios versos e performances. Ao lê-las, busco responder se essas produções configuram-se como um pensamento feminista-negro capaz de serem denominadas *Rimas negro-feministas*, um pensamento teórico-crítico sobre uma filosofia de si, tecida pela expressão de subjetividades numa rima que atualiza tal filosofia, um rima que não está imbricada na noção tradicional de rima, mas amalgamada ao corpo feminino negro, suas próprias demandas de (re)existência e expressões, uma rima distante, até mesmo da feitura poética do homem preto, uma rima que rima com as vidas, os corpos, os amores e as raivas das mulheres negras. É, pois, contra toda a brutalidade

e desumanização das mulheres negras que as produções dessas artistas parecem estar comprometidas.

Desse modo, o operador teórico-crítico *Rimas negro-feministas* demarca os dois grandes investimentos do meu trabalho, cujo teor é antirracista e feminista: a denúncia do racismo e do sexismo, e a abordagem das subjetividades negras.

Admito que teorizar a experiência de ser negra, em um país que apregoa a falsa existência de uma democracia racial, é uma experiência difícil. Em minha escrita, procuro teorizar, olhando para a produção artística de mulheres negras parecidas comigo, e observando quais resignificações, no âmbito das nossas subjetividades, são feitas a partir das representações que essas produções apresentam.

Consgo identificar esse investimento, por exemplo, quando Preta Rara faz questão de reafirmar a sua humanidade na canção “Negra sim!”, dizendo: “[...] Eu tenho alma e coração e não sou feita só de bunda.” (2015, faixa 4). Ou quando Nega Fya, em “Preta Escamada”, canta os seguintes versos reafirmando que ela é gente: “Preta como a noite, linda e reluzente / cês sabem que a rainha Fya aqui é gente.” (2019). Nessa mesma linha de afirmação de humanidade, em “Preta D+”, título dado a uma de suas canções, Tássia Reis busca eliminar a negatividade imposta ao fato de ser preta

demais. A mesma negatividade expressa na pergunta feita pela minha avó materna no dia em que nasci: “que menina preta é esta?”. O brado de Tássia é poderoso: “Eu já mudei minha percepção / Agora eu sou preta demais / Mas, não na sua conotação / Eu sou demais, eu sou incrível / Eu sou demais e não sou invisível [...] Eu sou preta demais / Eu sou preta demais / Eu sou preta demais / Eu sou, preta, preta, preta, preta [...]” (2019, faixa 11).

Se você observar e escutar essas artistas com atenção, Marília, perceberá que o que elas dizem e a forma como elas se comunicam comigo atendem a uma perspectiva interseccional, aquela que segundo Kimberlé Crenshaw (2002), intelectual negra estadunidense, busca “[...] capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (2002, p. 177). Na íntegra desses três trabalhos que citei, anteriormente, por exemplo, há marcadores de classe, de gênero e de raça. Como você sabe, muitas das reflexões feitas por mim, nas sessões, as faço a partir dessas avenidas identitárias que também me atravessam. Quando observo as opressões que experimentei e ainda experimento, por ser mulher e negra, e assumo um trabalho como este, percebo que eu estou me posicionando contra a cidadania de terceira categoria que tentam nos relegar. Carla Akotirene (2018), que atualizou

o termo proposto por Crenshaw diz que a interseccionalidade “[...] nos coloca na encruzilhada do pensamento feminista negro” (2018, p. 81). Pensando nisso, afirmo que é nessa encruzilhada que estou, analisando as consequências específicas raciais e gendradas, a fim de deixar vir à tona os aspectos chave da subordinação interseccional, e faço isso lendo criticamente as produções a partir das minhas experiências. Pra mim, isso é muito importante. Pra mim, isso é pessoal, e é político. Pra mim, é uma questão de sobrevivência.

Sabe, Marília, a sua provocação me instiga a pensar sobre o tipo de conhecimento que tenho produzido e quais as ultrapassagens de trompas venho realizando, com este meu trabalho, no campo da Teoria da Literatura. É preciso dizer que durante muito tempo a Literatura observou, categorizou e violentou gente como eu, impedindo que escrevêssemos a nossa história, impedindo que fôssemos vistas como seres humanos, como escritoras. Por isso, a minha escrita tem importância. Ela nos valida como seres humanos.

Assim, escolhi escrever a minha tese em primeira pessoa e consciente de que há muito sobre o que eu preciso falar e desejando romper com a falsa dicotomia teoria *versus* prática, escolhi também não isentar meu corpo nesta escrita, lembrando o alerta de Gloria Anzaldúa: “O perigo

ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão” (2000, p. 233). Ainda, seguindo os passos de uma mais velha, a escritora Conceição Evaristo, e tentando responder à pergunta feita por ela: “É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?” (2007, p. 17) tento apresentar, com o meu trabalho, a minha *escrevivência*¹, pois o nosso ponto de vista expresso em produções artísticas e/ou intelectuais nunca estão divorciadas de quem somos.

Incluir o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico é um desafio que pesquisadoras como eu têm encarado, pois, por muitos anos, a única pessoalidade e subjetividade aceita na academia era aquela produzida pelo sujeito branco. É por isso que nossos trabalhos são constantemente considerados não muito científicos e sujeitos a opiniões e questionamentos que servem para desqualificá-los. Ao pensar sobre nossas vozes dentro do contexto acadêmico, Grada Kilomba diz:

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que,

1 Termo cunhado pela escritora Conceição Evaristo para se referir ao gesto de escrita, insubordinado, das mulheres negras, que se dá por meio das autoinscrições das suas histórias e subjetividades.

ironicamente, tornam-se ‘especialistas’ em nossa cultura, e mesmo em nós. (2019, p. 51)

Assim, nossas inseguranças diante daquilo que escrevemos não é coisa que nasce da nossa cabeça, são resultados de violências como essa que acabei de pontuar, e o mais curioso é que nem mesmo o acesso a lugares e aos títulos da branquitude nos livra dessa marca desviante que o racismo nos impõe. Audre Lorde, sabiamente, nos alertou sobre isso, dizendo que “as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande” (2019, p. 137) pois elas nos permitem vencer em seu próprio jogo, mas não nos permitem que provoquemos uma mudança autêntica. Por isso, a importância de nos unirmos para construir novos mundos, onde nossas vozes sejam ouvidas fora da casa-grande. Por isso, é tão urgente que comuniquemos nossas ideias fora das estruturas vigentes. Na minha tese, faço isso propondo uma estrutura que faz alusão a um álbum musical. A introdução é prelúdio, as seções são faixas e as referências, ficha técnica, mas não só. Na minha tese abro mão de uma estrutura engessada, que me obriga a escrever com certa impessoalidade, para contar as minhas histórias, fazendo delas dispositivos teórico-críticos.

Confesso que já senti muito medo de ter o meu trabalho desqualificado. Na academia, qualquer fato vinculado a

quem eu sou ou à minha pesquisa pode ser um motivo de deslegitimação. O fato de não ser uma profissional da música e estar pesquisando nesse campo, por exemplo, por diversas vezes me trouxe certa insegurança diante do meu trabalho. Foi a partir deste estado de insegurança que passei a refletir sobre como foi que me atrevi a escrever sobre música. Sabe, Marília, acho que tenho a resposta para essa pergunta, e ela surge também em uma sessão contigo. Outro dia você chamou atenção para o fato de eu demonstrar bastante apreço pela arte e foi citando as evidências. Neste exato momento, lembro-me que essa minha inclinação pela arte já se manifestava há alguns anos. Em um determinado momento escrevi críticas sobre filmes, livros e músicas, em um *blog* pessoal intitulado *Várias partes de mim*. Lembro que na época em que escrevi nesse *blog* eu não me sentia tão insegura quanto hoje. Preciso saber o que mudou de lá para cá. Desconfio que isso tem a ver com o fato de que a crítica legitimada na academia é uma crítica tida como universalizada, e que não considera saberes produzidos por pessoas como eu, mas apenas mantém posições hierárquicas e preservam a supremacia branca.

Muitas vezes, mesmo desenvolvendo trabalhos que tentam reverter parâmetros e definições disciplinares restritos, ainda assim, escorregamos na casca da banana e

titubeamos diante da autoridade que temos. Recentemente, numa das aulas ministradas pela professora Laila Rosa, na disciplina *Introdução aos Estudos de gênero, relações étnico-raciais, corpo e sexualidade*, oferecida pela Escola de Música da UFBA, fiz uma fala que me colocava numa condição de pessoa “desautorizada” a falar sobre música. Fiz isso me baseando no fato de não ser uma profissional do campo musical. Ainda bem que a professora fez questão de discordar de mim, dizendo: “Você é de música sim. Saia do armário!”. Naquele momento decidi não mais alimentar o equívoco de que a legitimação das pesquisas sobre música é algo exclusivo dos profissionais da música, pois, superar essa ideia é um passo fundamental para que eu acredite na minha potência de leitura crítica diante da música, e diante das vitais experiências que ela nos proporciona.

Compreender uma música significa compreender a própria vida. Há alguns dias assisti ao filme *A voz suprema do blues* (2020), dirigido por *George C. Wolfe*. É uma adaptação da peça teatral de August Wilson, que conta a história de Ma Rainey, a mãe do blues, uma mulher negra que se posicionava de forma contundente diante do controle e da exploração que seus empresários brancos tentavam estabelecer. Uma das falas de Ma, interpretada

por Viola Davis, reafirma sobre o papel da música na compreensão das nossas experiências. Dizia ela: “Você não canta para se sentir melhor. Canta, porque é um modo de entender a vida”. No rastro desse pensamento, afirmo que eu não escuto Tássia Reis, Preta Rara e Nega Fya para me sentir melhor. Eu as escuto porque é um modo de entender a minha vida e a de muitas pessoas negras. Assim como Ma atribuía ao blues o fato de conseguir se levantar da cama todas as manhãs, e consciente de que a música acrescenta algo a mais no mundo, considero o trabalho dessas artistas uma importante arma para minha sobrevivência, pois expressam o acalanto e a resistência de que tanto preciso para sobreviver. O trabalho artístico dessas mulheres fazem política e sustentam os letramentos de reexistência - termo cunhado por Ana Lúcia Silva Souza (2011) e que trata das concepções de aprender e de ensinar próprias - , ao contestar o racismo, o sexismo, e as desigualdades sociais. Não sei se já te falei, mas a minha relação com a música, por um momento da minha vida, teve a negativa interferência dos discursos religiosos, os quais me impediram de consumir produções artísticas que não faziam parte da tradição cristã. Esse nocivo discurso, carregado de estereótipos, foi responsável por produzir o meu afastamento de alguns estilos de música. O rap foi um deles. Se a música é também

base para a constituição das nossas subjetividades e nossas identidades, ter sido privada do seu acesso significa ter sido privada da minha própria experiência existencial e corporal. Outro dia, revendo as cartas que recebia de Tamires Borges, amiga da época da adolescência que havia se mudado para a capital baiana, e que me falava sobre sua identificação com o movimento Hip-Hop e sobre rappers e grupos que estava conhecendo, percebi que eu vivi entre uma disputa de discurso. De um lado, Tamires citava 2Pac, os grupos Racionais MC's e 509-E, referências que eu desconhecia completamente. De outro lado, a igreja me proibia de escutar música “do mundo”. Nesse sentido, não é à toa que um dos meus gestos como pesquisadora inserida neste trabalho, tem a ver com a posição que dou ao “eu”. Ele está no centro da análise. O uso do pronome em primeira pessoa tem como objetivo combater nosso silêncio secular, e ao mesmo tempo, expressar o processo de busca de uma voz autônoma – parte essencial de um discurso libertador.

Assim, colocando-me no lugar de interlocutora das produções dessas artistas, procuro fazer uma leitura crítica que ultrapasse a leitura simplória e restrita em dizer se as imagens são boas ou ruins, como nos ensina bell hooks, em seu texto *A política de libertação: verbalizar este anseio* (2019), que “[...] fazer mais do que avaliar positivamente

esses trabalhos, e que abordá-los de forma crítica, com rigor, demonstra mais respeito do que aceitá-los passivamente” (2019, p. 42).

Considero que o discurso empreendido pelas artistas estudadas parte do pensamento feminista negro. Elas traduzem as necessidades de outras mulheres em um discurso que empreende um fortalecimento, exercendo com afinco e compromisso político o papel de intelectuais. São discursos que tratam de denunciar as imagens de controle sobre nossos corpos.

Winnie Bueno, ao abordar sobre tais imagens, no texto *A resistência às imagens de controle a partir do ponto de vista autodefinido* (2020), afirma que “[...] retratar pessoas negras como empregados fiéis, abnegados, dependentes e enternecidos pelos seus senhores tem sido uma representação constante nas narrativas populares e acadêmicas nas Américas.” (2020, p. 130). Esse tipo de representação das pessoas negras é questionado na canção “Shonda Remix” (2019) de Tássia Reis quando Preta Ary pergunta: “A preta no topo é problema?” (2019, faixa 3). Nessa pergunta, de uma maneira muito direta, há um abalo da concepção de mulher negra presente no imaginário brasileiro de que o topo não é o nosso lugar.

Em “Falsa abolição” (2015), Preta Rara também denuncia uma imagem de controle, aquela advinda da negação e dos lugares que nos são reservados historicamente, afirmando: “[...] Na novela sou empregada / Da globo sou escrava / Não me dão oportunidade aqui pra nada.” (2015, faixa 6). Ainda nessa mesma linha, no prelúdio da declamação do poema *Brasil Genocida* (2018), Nega Fya, cantando, denuncia o controle que é exercido sobre os nossos corpos, no campo da ciência: “Racistas, querem meu corpo pra estudo / Racistas, só visam o lucro / E eu ainda tô em busca da minha humanidade” (2018).

Sabe, Marília? Helen Campos Barbosa, pesquisadora que estudou as estratégias políticas de mulheres compositoras a partir de uma relação entre saberes, poderes e as nossas subjetivações (práticas de si), propondo um olhar voltado à construção de uma imaginação auditiva, afirma algo que concordo plenamente. Ela diz: “A voz de quem canta não prescinde um corpo, sobre o qual existe uma escrita, passível de reescritas”. (2017, p. 123). Colocando-me no lugar de interlocutora das produções dessas artistas, também entendo a necessidade de compreender que a minha escuta é afetiva e também possui um corpo. Nesse sentido, o trabalho dessas artistas inscrevem saberes também no meu próprio corpo, ressuscitando em mim uma experiência corporal neutralizada

pela religião, pelo racismo e pelo sexismo. Leda Martins, em *Performances do tempo espiralar* (2002), nos ensina: o corpo é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. Pensando nisso, entendo que o meu trabalho reforça um alargamento da noção de escrita, de literatura e de poesia e tenta contribuir com o combate à ideia hierarquizada contida nos campos de conhecimento, campos disciplinares restritos que nos categoriza e nos atribui estereótipos, sem considerar as nossas produções, nossos modos de fazer arte e teoria e nossos modos de sentir, de escutar e de ler.

O meu texto, assim como as produções das minhas sujeitas de pesquisa, procura, sobretudo, ser político e desprendido de um olhar de mundo que nega o meu valor, que me reserva o lugar de “Outro”. Portanto, escutar essas mulheres é como escutar e reescrever a minha própria história. Essas produções alimentam minha potência de viver e agir no mundo, construindo possibilidades de afeto e me fazendo compreender o seu efeito em minha vida. Quer importância maior que esta para um trabalho feito por uma mulher negra para outras mulheres negras?

Finalizo esta carta, agradecendo a sua sugestão-desafio, pois, se em mim existe um medo de escrever sobre o meu trabalho, ela me ajuda a dissipá-lo, e se existe em mim uma voz soterrada, ela me ajuda também a desenterrá-la.

Com coragem,

Glauce.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Ano 8, 1º semestre, p. 229-235, 2000.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Djamilia Ribeiro (Coord.). Belo Horizonte: Justificando 2018.

A VOZ SUPREMA DO BLUES. Direção: George C. Wolfe. Roteiro: Ruben Santiago-Hudson. Produção: Todd Black, Denzel Washington e Dany Wolf, 2020. (94 min), son., col. Legendado, port.

BARBOSA, Helen Campos. A experiência estética e as visibilidades de gêneros. *Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*, Salvador, v.1, n. 6, p. 110-124, 2017.

BRASIL Genocida. *Poesia e performance*: Nega Fya, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XAnHbjt6xoM>. Acesso em: 29 set. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. O poder da autodefinição. In: *O pensamento feminista negro*: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Tradução de Liane Schneider. Documento para o encontro de especialistas. *Revista Estudos feministas*, 2002.

CUTI, Quebranto. *Negroesia: antologia poética*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho da minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* – Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 248, 2019.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 29 set. 2020.

HOOKS, bell. *A política de libertação: verbalizar este anseio artistas, procuro*. In: HOOKS, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019.

LORDE, Audre. Olho no olho: mulheres negras, ódio e raiva. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

PRETA Escamada. Poesia e performance: Apresentação da poeta Nega Fya de Salvador, BA no Slam A Rua Declama em Timóteo, interior de MG. A rua declama, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H1sHEUWUOjM>. Acesso em: 28 dez. 2020.

RAMOS, Alberto Guerreiro. (1982). II O Negro desde dentro. In: *Introdução crítica à sociologia brasileira I*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RARA, Preta. Falsa abolição. Direção musical: OQ Produções; 2015, Faixa 6 (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9977Wwnl_H8. Acesso em: 29 set. 2020.

RARA, Preta. Negra sim!. Direção musical: OQ Produções; 2015, Faixa 4 (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sNSW_XWmfT8. Acesso em: 28 dez. 2020.

REIS, Tássia. Preta D+. Composição: Tássia Reis. Produção: Eduardo Brechó, 2019, Faixa 6 (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mUqRktt0Ezs>. Acesso em: 28 dez. 2020.

REIS, Tássia. Shonda Remix. Composição: Tássia Reis. Participação: Froid e Preta Ary. Produção: Eduardo Brechó, 2019, Faixa 4 (4 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3vyBl0REpHc>. Acesso em: 28 dez. 2020.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Hip-hop: uma produção cultural da diáspora negra. In: Letramentos de (re) existência: poesia, grafite, música, dança: HIP-HOP / São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

Glauce Souza Santos

Doutoranda em Literatura e Cultura (UFBA).

Participa do grupo de Pesquisa: Corpus Dissidente: Poéticas da Subalternidade em Escritas e Estéticas da Diferença.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4102123371619420>

E-mail: glaucesouzasantos@yahoo.com.br

A MULHER NEGRA NA ENUNCIÇÃO LITERÁRIA

Jarbas Vargas Nascimento

Resumo: Esse artigo tematiza a escrita da mulher negra na enunciação literária brasileira contemporânea e examina o discurso literário de autoria de Geni Guimarães, considerando a escrita literária feminina, as estratégias linguístico-discursivas de subjetividade enunciativa e a condição da mulher negra, cuja identidade étnico-racial e de gênero foi apagada historicamente. Partimos do pressuposto de que seja possível mobilizar uma interdisciplinaridade entre a Linguística e a Literatura, a fim de ressaltar a identidade enunciativa da mulher negra que, em *A Cor da Ternura*, recortada no discurso *Metamorfose*, provoca um entrecruzamento de vida pessoal com os ressentimentos de uma exclusão étnico-racial de sua condição de negra e mulher e os efeitos estético-artísticos da inscrição de uma imagem autoral no discurso literário. Inserimos nossa investigação no quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa (AD), nas perspectivas enunciativo-discursivas de Maingueneau (2018), que postula uma Análise do Discurso Literário. Embora Maingueneau não entenda o discurso literário como um rótulo estável, esse entendimento epistemológico permite-nos compreender a enunciação literária como um evento discursivo, que projeta um enunciador feminino, que se posiciona, para escancarar uma realidade social problemática. Os resultados da pesquisa mostram-nos que o lugar de fala, de onde a mulher negra enuncia, ostenta a cor da pele e reflete tensões, que resultam das condições sócio-histórico-culturais brasileiras. Além disso, a análise *Metamorfose*, selecionada como corpus revela um sujeito autoral feminino ligado a um posicionamento identitário no campo da Literatura, para relatar uma experiência intelectual e subjetiva da vida da mulher negra brasileira.

Palavras-chave: Geni Guimarães. Discurso literário. Mulher negra. Autoralidade. Enunciação literária.

Abstract: This article aims to discuss Black Women's writing in contemporary Brazilian literary enunciation and to analyze literary discourse produced by Geni Guimarães, deeming the feminine literary writing, the linguistic-discursive strategies of enunciative subjectivity and the condition of Black Women, whose ethnic-racial identity and

gender has been historically vanished. It is based on the assumption of the possibility of mobilizing interdisciplinarity between Linguistics and Literature, in order to articulate Black Women's enunciative identity that, in *A Cor da Ternura*, taken from *Metamorfose*, induces an interchange of personal life with the grievance of an ethnic-racial exclusion due to the condition of being black and being a woman, and the aesthetic-artistic effects of the inscription of an authorial image on the literary discourse. This investigation is set in the theoretical-methodological panorama of the French Discursive Analysis (FDA), considering the enunciative-discursive perspectives of Maingueneau (2018), who postulates Literary Analysis Discourse. Although Maingueneau does not regard literary discourse as a stable designation, this epistemological undertaking allows us to understand the literary enunciation as a discursive event, which exudes a feminine enunciator, who takes a stand in order to face a social troubled reality. The results of this research show that the place of speech, from where Black Women enunciate, displays their skin color and shows tension, resulting in the social-historic-cultural Brazilian conditions. Furthermore, the *Metamorfose* analysis, selected as corpus, reveals a feminine authorial subject linked to an identity positioning in the field of Literature, to describe an intellectual and subjective experience in the life of Brazilian Black Women.

Keywords: Geni Guimarães. Literary Discourse. Black Women. Authority. Literary enunciation.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esse artigo tem como tema o estudo da escrita da mulher negra na Literatura brasileira contemporânea e objetiva examinar o discurso literário de autoria de Geni Guimarães, considerando a produção escrita literária feminina, as estratégias linguístico-discursivas de subjetividade enunciativa e a condição da mulher negra, cuja identidade étnico-racial e de gênero foi apagada historicamente.

Nesse ponto, ao referirmos à identidade, trazemos à baila Charaudeau (2006), que identifica, qualifica e assume uma concepção de identidade, advinda da Fenomenologia, ao conceituá-la como fundamento da existência humana. Essa concepção alicerça nossa proposta pois, para o autor, a identidade é aquilo que faz com que o sujeito tome consciência de sua existência no mundo, pela consciência de seu corpo, de seu conhecimento de mundo, do julgamento e das ações que imagina.

Nesta perspectiva proposta por Charaudeau (2006), tal concepção de identidade abre-nos um caminho, que nos mostra a forma como a mulher negra, ao buscar para si uma identidade, prevê o outro por meio de um processo enunciativo-literário, que decorre da história do negro no Brasil. Esse entendimento de Charaudeau justifica nossa escolha de *A Cor da Ternura* de Geni Guimarães, para verificar o modo de percepção estética de construção da identidade social e enunciativa da mulher negra brasileira que, em sua intimidade, desvela a consciência de uma verdade particular de sua vida pessoal, que é a mesma de sua comunidade discursiva, já que nos discursos escritos por Geni Guimarães, há um envolvimento entre a autora e outros negros e negras. E é nesse espaço de construção de uma identidade apagada

pela exclusão, que Geni Guimarães mobiliza a produção de conhecimentos histórico-linguísticos, que fazem ecoar uma voz feminina por meio de processo de discursivização, caracterizado por um posicionamento estético-político, constitutivo da Literatura Negra, um movimento intelectual, estético e existencial. É Lobo quem assevera que

a literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro. (2007, p. 266)

Levando em conta o campo discursivo da Literatura Negra, entendemos aqui que a escrita de Geni Guimarães, mulher negra, se encaixa no posicionamento desse movimento literário, na medida em que a evidencia e, ao mesmo tempo, denuncia diferentes posições enunciativas, que regulam práticas discursivas impostas historicamente ao negro pelo branco.

Assim, *Metamorfose*, recortada de *A Cor da Ternura*, apreendido aqui como discurso, provoca uma articulação entre um complexo autorretrato da autora Geni Guimarães, os ressentimentos de exclusão por preconceitos de sua condição de negra e mulher e os efeitos estéticos da

inscrição de uma imagem autoral na enunciação literária. Por isso, não há como não assumirmos *Metamorfose* como uma atividade discursiva, pois aponta um enunciador feminino, que produz e responsabiliza-se pelo discurso, gerenciando seus enunciados na enunciação literária. Além disso, acrescentamos que a mulher, Geni Guimarães, nos leva a compreender a especificidade da enunciação literária, o discurso materializado textualmente e a inserção desse discurso em suas condições sócio-históricas e culturais de produção (COSUTTA,1994).

Nesse artigo, na realidade, nossa investigação se pauta pela interdisciplinaridade entre a Linguística e a Literatura como uma alternativa epistemológica, que capta o literário também em sua dimensão linguístico-discursiva. Podemos dizer que o texto de Geni Guimarães revela uma escrita comprometida com um desejo de construção identitária, redimensionada por uma abordagem literária. Nessa perspectiva, cabe-nos confirmar que Geni Guimarães faz parte de um grupo de escritoras negras brasileiras, que produzem textos literários sobre temas condicionados à existência de sujeitos de pele negra, com o intuito de transpor, em nossa sociedade, a situação de apagamento imposta ao negro, particularmente, à mulher negra pelo poder do branco.

Nosso estudo, por conseguinte, particulariza o discurso literário *Metamorfose*, produzido por Geni Guimarães no contexto da Literatura Negra. Esse movimento literário se constitui, a partir do instante em que o negro começa a se conscientizar de sua existência real, dar voz àquilo que enuncia e participar efetivamente de uma comunidade discursiva, cuja finalidade é exteriorizar um modo singular de ver-se a si mesmo, o outro e a sociedade brasileira. A Literatura Negra, nessa direção, se inaugura com a missão de resgatar a memória negra descartada, legitimar uma escrita literária negra, impulsionar a desconstrução de uma sociedade instaurada pelo branco e a criar sua própria cosmogonia (Bernd, 1988).

O discurso literário de Geni Guimarães, de fato, correlaciona a vida particular e a sociedade, a literatura a uma consciência social. Esse movimento literário é, assim, chamado pois, segundo Ianni, “o negro é o tema principal da Literatura negra. Sob muitos enfoques, ele [o negro] é o universo humano, social, cultural e artístico de que nutre essa literatura” (1988, p. 92). Nesse sentido, o fato de a Literatura Negra trazer o negro como seu tema principal, e o próprio negro assumir uma imagem autoral, contando sua própria história, permite-nos integrar os

textos produzidos por autores negros e negras, de modo especial aqui, o texto de Geni Guimarães, no contexto da literatura canônica brasileira.

Embora não seja nosso objeto de estudo, nesse artigo, vale ressaltar que a necessidade de inclusão da Literatura Negra no cânone literário brasileiro se deve ao fato da não perceptibilidade do negro em nosso espaço histórico-cultural, principalmente, pela forma como o branco vê a si mesmo em relação ao negro. A escrita literária movimenta nossas experiências de vida. Na Literatura canônica, embranquecida, o negro não tem voz, quando fala, expressa-se pela voz do branco e ocupando um status de marginalidade. Por isso, mais do que nunca, urge que o discurso literário materialize o negro, sua voz e suas vivências, como faz Geni Guimarães.

Reforça esse nosso argumento a reflexão de Skidmore, quando afirma que “a miscigenação roubou o elemento negro de sua importância numérica, diluindo-o na população branca” (1976, p. 90). Em função desse posicionamento, a Literatura Negra nasce como uma possibilidade de o negro desconstruir o lugar estrutural de fala construído pelo branco.

Para dar conta do que antecede, inserimos nossa investigação no quadro teórico-metodológico da Análise

do Discurso de linha francesa (AD), em especial, nas perspectivas enunciativo-discursivas propostas por Maingueneau (2018), que postula uma Análise do Discurso Literário. Embora Maingueneau não entenda o discurso literário como um rótulo estável, para ele, esse rótulo permite-nos identificar a enunciação literária, no discurso produzido por Geni Guimarães, como um evento discursivo, não ficcional, que projeta uma imagem de um sujeito-autor feminino, que se posiciona, para denunciar uma realidade social em que a branquitude e a masculinidade apagam a possibilidade de a mulher negra definir-se efetivamente como sujeito (Ribeiro, 2017).

A abordagem interdisciplinar constitutiva para o discurso literário escrito e a produção escrita pela mulher Geni Guimarães, no contexto da Literatura Negra, exigem sua inserção na Literatura canônica brasileira. Por esse viés, ao assumirmos uma perspectiva discursiva para o texto literário, consideramos, como consequência, as condições sócio-histórico-culturais de produção de *Metamorfose*, a instância autoral e o código linguageiro específico caracterizador dos eventos estético-literários. O lugar de fala, de onde a mulher negra enuncia, ostenta a cor da pele, reflete tensões, resultantes das condições sócio-histórico-

culturais brasileiras, liga-se a um posicionamento identitário no campo literário, estabelece relações com a comunidade discursiva e repercute como uma forte advertência social.

Como sabemos, a Literatura Negra nasce em um espaço literário de resistência e ressoa para dar visibilidade ao negro por meio da liberdade de expressão manifestada no/pelo corpo e, principalmente, pela voz da mulher. Inserido nesse contexto, a produção de Geni Guimarães demarca um posicionamento identitário e autoafirmativo, pois relata sua própria situação e a do negro, em geral. Ocupando um lugar visível na encenação literária, Geni Guimarães opta pela possibilidade de falar de si, de sua pele negra, fazendo ecoar, por conseguinte, uma voz feminina, visando à autoafirmação por meio de um discurso de identidade.

Além dessa introdução, nosso estudo está organizado em três seções. Na primeira, apresentamos as condições sócio-históricas de produção de *A Cor da Ternura* de Geni Guimarães, onde recortamos *Metamorfose*. Na segunda, discutimos o aparato teórico-metodológico da Análise do Discurso Literário, que fundamenta a análise que propomos. Na terceira e última seção, apresentamos a descrição e a análise de *Metamorfose*, recorte de *A Cor da Ternura* e que selecionamos como corpus para esse artigo.

CONDIÇÕES SÓCIO-HISTÓRICAS DE PRODUÇÃO DO DISCURSO A COR DA TERNURA

Nessa seção, apresentamos a escritora Geni Guimarães e as condições sócio-históricas de produção do discurso *A Cor da Ternura*, de onde recortamos *Metamorfose*, para estudarmos a escrita da mulher negra na enunciação literária brasileira contemporânea. Geni Guimarães é professora, poeta e contista e, junto com outros escritores negros e negras integra a Literatura Negra. Ela nasceu em São Manoel, interior de São Paulo, em 1947 e suas primeiras publicações estão no *Debate Regional* e no *Jornal da Barra*. Lançou-se como poetisa, em 1979, com seu livro *Terceiro filho*. Como militante, sempre participou do movimento, que reuniu trabalhos literários, colaborando para a consolidação da Literatura Negra. Sua vida é marcada de interesses por questões afirmativas de sujeitos negros e negras. Sua dedicação às causas sociais fê-la, outrora, candidatar-se à vereadora mas, sem sucesso. Seu interesse pela política se deve à sua compreensão de que a afirmação étnico-racial e de gênero caracteriza uma *ação* política, pois visa a confrontar o *status quo* de anos de exclusão e marginalidade em que vive a mulher negra, no Brasil.

Em 1981, em *Cadernos Negros*, Geni Guimarães publicou dois contos. Sua produção em prosa e em poesia vai se consolidando como um exercício de sua subjetividade, pois faz referência às suas experiências de vida, haja vista que, por meio da escrita literária, Geni Guimarães faz coincidir, na encenação literária, a mulher, a autora e o enunciador, para demarcar sua identidade. Ao longo dos anos, Geni Guimarães vem se destacando como escritora, merecendo, inclusive, apoio da Fundação Nestlé, que publicou sua obra *Leite do peito*, em 1982, e *A cor da Ternura* (1989), que recebeu o prêmio Jabuti.

Na verdade, é a própria autora quem afirma que escreve, porque quer registrar as condições de vida de uma família negra, para externar suas angústias e seu desejo de identidade. A consciência de si mesma como negra e mulher, textualmente materializada pela autora, faz acentuar sua diferença étnica e de gênero imposta pelo branco e constitui uma prova de identidade (CHARAUDEAU, 2006). Assim, o olhar feminino sobre a discriminação étnico-racial e o apagamento identitário do sujeito negro, leva a autora a reivindicar o apoio da escrita literária, para mostrar resistência como uma atitude essencial da Literatura Negra. Por isso, a escrita de Geni Guimarães soa como um grito de

alerta à imposição do branco e para evidenciar a presença da mulher negra na história e na Literatura.

A produção escrita de Geni Guimarães é autobiográfica de alto valor estético, pois espelha a condição e os sentimentos de negros e negras, que vivem em uma sociedade que não os incluem, não os representam e não lhes legitimam uma identidade. Decorre, portanto, do que antecede, e com base em Villaça (1994), nossa possibilidade de argumentar sobre o empreendimento da Literatura Negra. Esse movimento considera a experiência de vida e procura pela (re)construção da identidade, permitir que a autora Geni Guimarães projete um retrato literário de si como uma possibilidade discursiva de visibilidade da mulher negra, apagada, historicamente, pelo branco.

CONSTRUCTO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Com o intuito de explicitar o quadro teórico-metodológico em que inserimos a discussão sobre a mulher negra na enunciação literária contemporânea, julgamos necessário explicitar que a Análise do Discurso de linha francesa (AD) é uma disciplina, cujo objeto é o discurso, apreendido como “intricação de um texto e de um lugar social” (MAINGUENEAU, 2007, p. 19). Nesta perspectiva, seu objeto é aquilo que une a situação de comunicação

à organização textual em um dispositivo de enunciação específico. Justificamos nossa escolha pelo constructo teórico-metodológico da AD, pois nos oportuniza relacionar a organização do texto aos lugares sociais, que facultaram sua emergência e circulação. Queremos dizer, com isso, que se faz necessário estabelecer, no estudo do discurso literário de Geni Guimarães, relações entre o que está materializado textualmente e as condições sócio-históricas, que viabilizaram sua produção estética em função das coerções impostas à autora e ao enunciador.

Celestino, estudando o discurso literário em uma perspectiva discursiva, argumenta:

Refletir sobre o discurso literário na perspectiva da AD é privilegiar a emergência do discurso na produção estético-literária, o que significa uma análise que trafega entre a materialidade do enunciado e a construção de sentido fruto da interação do discurso com o interdiscurso. Interessada pelas condições de comunicação literária, a AD observa o discurso literário e sua inscrição sócio-histórico-cultural como obra significativa em um tempo e em uma cultura específica. (2019, p. 97)

O fato de inscrevermos o discurso de Geni Guimarães no quadro do Discurso Literário exige-nos uma concepção de Discurso Literário, que englobe, necessariamente, o estético

e o social, além de sua circulação em meio à comunidade discursiva que o consome. Maingueneau (2018), ao instituir um espaço para o literário no interior dos estudos do discurso, configura, propositadamente, uma estreita relação entre a AD e a Literatura, fixa as bases de um aparato teórico-metodológico, que toma como ponto de partida o discurso, a fim de projetar uma abordagem discursiva da Literatura. Nesta perspectiva, Maingueneau empreendeu legitimar a Literatura como objeto de uma investigação discursiva fundamentada em uma interdisciplinaridade, indispensável à compreensão do discurso literário, pois que

as condições do dizer permeiam aí o dito, e o dito remete suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado a seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis vinculados com os gêneros, a relação com o destinatário construída através da obra os suportes materiais e os modos de circulação dos enunciados...). (MAINGUENEAU, 2018, p. 43)

Temos, então, com esse postulado uma nova visão e uma ampliação do conceito de Literatura como fato social. A natureza interdisciplinar da AD, contudo, não invalida a propriedade disciplinar da Literatura, mas complementa-a, ampliando as chances de compreensão de eventos discursivo-literários.

É em Benveniste (1986), que buscamos a noção de enunciação, pois por ela podemos apreender as marcas de subjetividade discursivas e a forma como o enunciador se apropria dos recursos discursivos e literários, para explicitar um posicionamento de identitário, no discurso de autoria de Geni Guimarães. Ao enunciar, o enunciador cria situações enunciativas para se dizer e manifestar-se por meio de estratégias linguístico-discursivas e por mecanismos de subjetivação. A complexidade da enunciação literária permite a repercussão da voz autoral no enunciador. Neste sentido, pela enunciação literária, Geni Guimarães cria uma encenação, que valida ela mesma como autora, escritora, enunciador e representante da comunidade discursiva.

Vale ressaltar, ainda, que é, na/pela enunciação, que a autora e o enunciador colocam a língua em funcionamento, instituem-se e engajam-se em um posicionamento, que se materializa textualmente em enunciados. Para tornar claro esse engajamento, é preciso que identifiquemos a forma como os sujeitos se definem por meio daquilo que dizem, pois a apreensão dos efeitos de sentido dos enunciados decorre de marcas que eles deixam na enunciação. Maingueneau (2008), empreendendo mostrar a importância da enunciação, estuda Benveniste e, com base na proposta do

autor, retoma-a, postulando as a cenas de enunciação, para não cair em uma abordagem sociológica dessa categoria, em que enunciador e coenunciador materializassem papéis sociais e não enunciativos.

Além disso, parece-nos necessário salientar que Maingueneau (2015) postula três instâncias enunciativas indissociáveis, que organizam o funcionamento discursivo: a pessoa, ou seja, o sujeito fora da criação literária, o escritor, o sujeito do campo literário e o inscritor, o sujeito que se institui no discurso. Essas três instâncias, segundo Maingueneau, “se cruzam em uma estrutura de nó borromeana paradoxal”. Assim, persona, escritor e inscritor estão de tal forma unidos que a exclusão de um deles, resulta simultaneamente na queda dos outros dois. Desse modo, a mulher/persona Geni Guimarães, o sujeito social, difere da autora Geni Guimarães, marcada pelas demarcações do discurso literário e o inscritor/enunciador é sujeito responsável pela enunciação literária.

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DE *METAMORFOSE*

Nesta seção, descrevemos e analisamos o *corpus* selecionado, mobilizando os conceitos teóricos apresentados anteriormente, visando a atingir o objetivo a que nos propusemos, isto é, examinar em *Metamorfose* de autoria

de Geni Guimarães, a produção escrita literária feminina, as estratégias linguístico-discursivas de subjetividade enunciativa e a condição da mulher negra, cuja identidade étnico-racial e de gênero foi anulada historicamente. Embora os sujeitos negros tenham contribuído para a formação da cultura e da identidade brasileiras, essa contribuição é negada pelo poder dos brancos. Nesse contexto, *Metamorfose* tematiza a condição da mulher negra, discriminada por atitudes racistas e machistas e reivindica uma existência não opressora para a população negra brasileira.

Como dissemos, acima, nosso objeto de análise é o discurso *Metamorfose*, presente em *A Cor da Ternura*, de autoria de Geni Guimarães que exige a autoafirmação da mulher negra. Por esse discurso, Geni Guimarães avalia o apagamento étnico-racial e de gênero na sociedade brasileira, e projeta uma encenação literária, que espelha o percurso de uma menina excluída socialmente e cuja identidade é negada. Assim, grosso modo, podemos dizer que a produção de Geni Guimarães retrata o papel da mulher negra e suas angústias no seio da família e no espaço social discriminador e reivindica a sua autoafirmação diante das imposições da branquitude.

Justificamos nossa escolha pelo discurso *Metamorfose*, por viabilizar um confronto entre negro e branco permeado por relações de gênero, para revelar a mulher no universo negro. Em *Metamorfose*, a autora recorda as memórias de infância de uma menina negra com dificuldade existencial de interação no espaço escolar, principalmente com a professora, pois se sente não pertencendo àquela comunidade discursiva. Por isso, Geni Guimarães cria uma encenação literária, assume a voz da menina para se representar e revelar sua existência, pleiteando, por conseguinte, uma identidade diferente daquela imposta historicamente pela branquitude.

Na escola, a menina Geni se percebe negra e isolada, reprime a consciência de sua existência negra e tenta revelar-se. No primeiro dia de aula, levou um poema de quatro versos e sentia o desejo de mostrá-lo à professora, mas temia ser rejeitada. Entretanto, quando a professora elogiou sua letra, encorajou-se, apresentou-lhe o poema, esperando dela alguma reação. A professora leu-o sem nada dizer e chamou o diretor, que somente lhe deu os parabéns na hora da saída.

Como era início de maio, a professora pediu aos alunos para escreverem um poema em comemoração à princesa

Isabel, que libertou os escravos. Várias crianças foram escolhidas menos Geni, que insistiu para ler o poema que fizera em homenagem à princesa Isabel, idealizada a redentora dos escravos. Dias após, durante uma aula de história dos negros africanos narrada pela professora, a menina toma consciência da história dos negros e das narrativas desse povo contada diferentemente por sua avó.

Como única aluna negra, seus colegas de classe olham-na com compaixão. Percebe, então, a cor de sua pele, contrastando com a de seus colegas brancos e sente-se envergonhada e inferior, ao inteirar-se da imagem negativa do negro, conforme apresentada pela professora. Terminada a aula, a menina Geni regressou aflita para casa, com a vontade de limpar sua pele negra, quando lembrou que sua mãe utilizava um produto para tirar da panela o carvão grudado no fundo com o intuito de reconstruir-se num processo de identificação com o outro. Não tendo sucesso, percebeu ferimentos na pele e na alma. Essa atitude da menina confunde-se com a proposta de Geni Guimarães na medida em que essa atitude de apagamento da cor da pele responde a uma indignação da marginalização, do racismo estrutural, do silenciamento imposto pelo branco, do apagamento histórico-cultural e do preconceito étnico-racial e de gênero (MACHADO, 2012).

Para proceder à análise, primeiramente observamos o título, cuja presença topicalizada no discurso permite-nos associar seu conteúdo semântico à cena de enunciação construída pelo enunciador ao mesmo tempo em que valida possíveis efeitos de sentido para o discurso. A instituição do título metamorfose interpela o interlocutor a construir uma relação com o discurso e observa atentamente os eventos que ocorrem durante a encenação.

Assim, para nós, o título *Metamorfose*, escolhido por Geni Guimarães, funciona como uma estratégia léxico-discursiva direcionadora do processo de construção de efeitos de sentido, mas também é concebido pela autora, como uma proposta de mudança de uma condição existencial opressiva para outra libertadora. Neste sentido, o título metamorfose se apresenta como ato ilocucionário, ou seja, explicita a ação que Geni Guimarães, a mulher negra e a Geni, enunciador quer realizar, ao prever os enunciados que colocam em funcionamento na enunciação literária. Desse modo, podemos dizer que o título funciona como uma estratégia discursiva, pois por ocupar um lugar privilegiado no texto, orienta o processo de produção de efeitos de sentido, conforme argumenta Guimarães, ao afirmar que ele [o título] “não é mero

recurso artificial, mas é chave de decodificação do texto se convenientemente proposto” (1990).

Na verdade, embora o enunciador organize seu discurso de acordo com o gênero de discurso, utilizando o testemunho da infância da menina Geni e o plano sócio-histórico-cultural, título direciona os efeitos de sentido. Além disso, busca uma interlocução da autora consigo mesma e com o outro, no sentido de transformar uma identidade construída pelo branco em outra resultante de uma consciência negra. Nesta perspectiva, essa estratégia-léxico discursiva e outras que mostraremos em nosso percurso analítico, torna-se espaço de constituição da mulher negra, reivindicando um lugar na sociedade e a (re) construção de sua identidade étnica e de gênero.

Soma-se ao que acabamos de analisar, a necessidade de inserção sócio-histórica de *Metamorfose*, no interior da Literatura Negra e relacionar essa perspectiva como título, para observarmos como ele nos leva a compreender e o alcance da questão étnico-racial na sociedade brasileira e no funcionamento discursivo, onde o instaura e confere autoridade a Geni Guimarães. De fato, a encenação literária prevista pelo título desse discurso aponta para uma série de posicionamentos tensos, que constituirão

posições enunciativas testemunhal da vida da autora, da escritora e do enunciador.

Prosseguindo nossa análise, percebemos, na encenação literária, construída em *Metamorfose*, um descortinar de diferentes referências à cor da pele, fundamentada na simplicidade da luta da menina Geni e do enunciador por uma identidade negra, que contraponha os interesses de uma sociedade erigida pelo poder do branco. Os enunciados abaixo, recortados de *Metamorfose* comprovam essa posição enunciativa da autora e do enunciador. “Levantei a minha [mão], que timidamente luzia negritude em meio a cinco ou seis mãozinhas alvas, assanhadas. Não fui escolhida” (p. 57).

A encenação literária é construída, no espaço social da escola, onde seria possível o desenvolvimento intelectual e construção da identidade. Entretanto, na encenação criada pelo enunciador, para rememorar a condição da menina Geni, na escola, ele o associa a posicionamentos relacionados a questões ético-raciais, pois que Geni se mostra a única estudante de pele negra, portanto, não inserida no espaço social e cultural dos colegas. A encenação, ainda, impulsiona o enunciador a suscitar no imaginário de seus interlocutores possíveis acometimentos emocionais, incapacidade de competir com os colegas, (não fui escolhida) que prejudicam

o desenvolvimento da criança em formação. Essa situação corrobora para reforçar que a escola, para a menina negra, deixa de ser um espaço de consciência da existência, de realização de sonhos, registrado pela autora, quando a menina Geni se inscreve para participar da homenagem à princesa Isabel e é-lhe negada a participação. “Quando dei por mim, a classe inteira me olhava com pena ou sarcasmo. Eu era a única pessoa da classe representando uma raça digna de compaixão, desprezo!” (p. 62).

O recorte acima complementa a condição de inferioridade presente na encenação. A construção dos enunciados em primeira pessoa esboça uma imagem conturbada da menina em relação a seus colegas de classe (a classe me olhava com pena e sarcasmo), pois a associavam à história dos negros africanos, conforme relatada na aula pela professora, que falava do lugar do branco. Ao, afirmar ser a única pessoa negra na sala e, por isso, digna de compaixão, a atitude da professora incide sobre a menina, dominando-a. O posicionamento da professora reforça o poder do branco como classe dominante e impede que a menina Geni e outros negros se posicionem nos espaços sociais onde vivem. “Quantas vezes deviam ter rido de mim, depois de minhas tontices, em inventar cantigas de roda...

Vinha mesmo era de uma raça medrosa, sem histórias de heroísmo. Morriam feitos cães” (p. 63).

A partir desses dois recortes, convém lembrar que a aula da professora sobre a história dos negros africanos e da atitude da princesa Isabel em promover a abolição dos escravos não trouxe uma visão positiva da história e da tradição cultural negra. Por isso, a menina Geni imaginava que seus colegas riam dela, pois representava a história de seus antepassados. Nesse sentido, ela não via possibilidade de assumir-se negra, pois *“Vinha mesmo era de uma raça medrosa, sem histórias de heroísmo”*. Esse enunciado expressa, na encenação literária, uma rejeição por sua origem social e nega-lhe o desejo de construir uma identidade racial positiva para si e para a sua comunidade discursiva. Parece-nos que Geni Guimarães quer alertar que um dos papéis da escola tornar positiva a tradição cultural dos negros africanos, a fim de que a criança negra possa (re) construir sua identidade com base em referências negras resistentes *“Negro era tudo mole mesmo. Até meu pai, minha mãe...”* (p. 63).

Como podemos observar nos enunciados acima, a menina Geni nega assumir uma identidade discursiva de testemunha de uma comunidade socioculturalmente inferiorizada. *“Negro era tudo mole mesmo. Até meu pai,*

minha mãe...”. O desconhecimento dos valores histórico-culturais impulsiona a menina a rejeitar os valores culturais, familiares e sociais de sua história que, sempre são apresentados e visibilizados pelo branco e, por circularem em nossa sociedade, tornam-se compartilhados e aceitos por todos. “Esfreguei, esfreguei e vi que, diante de tanta dor, era impossível tirar todo o negro da pele” (p. 65).

Observamos nesse último recorte que selecionamos de *Metamorfose* de autoria de Geni Guimarães que o enunciador coloca na cabeça da menina Geni que assumir uma identidade negra resume-se a atentar exclusivamente à cor da pele; por isso, tenta limpá-la. “Esfreguei, esfreguei e vi que, diante de tanta dor, era impossível tirar todo o negro da pele” Não há como deixar de ser negro, tendo a pele escura. É um estigma, compreendido como marcas que, associadas a um sujeito negro, por exemplo, interferem na construção da identidade. Essas características “são compostas como imaginários socioculturais e, quando acoplados a uma identidade, trarão efeito negativo, justificado por esse imaginário. Podemos supor que, toda identidade que precisa relatar a si mesma, carrega de certo modo, um destes imaginários, um estigma” (CHAVES, 2019, p. 62).

Como podemos observar, os enunciados presentes no funcionamento discursivo de *Metamorfose* expressam a voz das três instâncias, que se movimentam indissociáveis na encenação literária. Por esse mecanismo, a mulher Geni Guimarães, a escritora Geni Guimarães e o inscritor/enunciador (Geni), que se instituem, no discurso, cruzam-se para garantir o anseio de reconstrução de uma identidade apagada. Esse discurso está de tal forma organizado que expressa uma única voz por meio de uma tríade discursiva, que se cruzam na encenação e cuja estratégia remete-nos à organização discursiva em que a persona, a escritora e inscritor tornam-se de tal forma enodados, que é impossível separá-los.

Nas condições sócio-históricas brasileiras, observando particularmente a situação da mulher negra, Geni Guimarães, por meio de uma escrita literária feminina, reflete sobre uma questão étnico-racial problemática e utiliza mecanismos discursivos, que constroem uma encenação literária, que descortina aspectos individuais e coletivos de uma comunidade discursiva marginalizada. Havemos de considerar, ainda que a persona, a escritora e o inscritor, fundamentam a encenação e possibilitam a negociação de efeitos de sentido no/pelo discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho examinou a escrita da mulher negra na enunciação literária brasileira contemporânea, tomando como objeto de análise o discurso literário *Metamorfose*, recortado de *A Cor da Ternura* de autoria de Geni Guimarães, considerando as estratégias linguístico-discursivas, a subjetividade enunciativa e a condição da mulher negra, cuja identidade étnico-racial e de gênero foi apagada historicamente. Mais do que as narrativas de relatos da vida da menina Geni, *Metamorfose*, instaura uma problemática individual e social sobre questões étnico-raciais constitutivas da produção escrita de Geni Guimarães e de outros escritores da Literatura Negra.

Para a elaboração desse artigo, servimo-nos do referencial teórico-metodológico da AD, nas perspectivas de Maingueneau, sobretudo privilegiando sua proposta epistemológica para Discurso Literário, configurada na relação interdisciplinar entre a Linguística e a Literatura. Para isso, Maingueneau fixa as bases de um aparato teórico-metodológico, que toma como ponto de partida o discurso, a fim de projetar uma abordagem discursiva da Literatura. Nesse sentido, selecionamos o título como estratégia linguístico-discursiva, a subjetividade na organização

da encenação, marcada pela coincidência das estâncias persona, escritor e inscridor, que transita, em interação, no funcionamento discursivo.

Essa construção enunciativa, que associa as instâncias social, autoral e enunciativa, assumidas por Geni Guimarães reflete tensões materializadas textualmente na encenação literária, que decorrem do tema do silenciamento da identidade étnico-racial e de gênero imposto pelo branco. De qualquer forma, notamos que o discurso analisado instaura e constrói sua própria emergência, ao mesmo tempo em que, por uma intencionalidade enunciativa, pressupõe uma metamorfose no comportamento social da comunidade discursiva. *Metamorfose* evidencia um percurso enunciativo-discursivo de instauração de uma identidade negra por meio da operacionalização de marcas e mecanismos discursivo-literários que enobrecem a produção escrita da mulher Geni Guimarães.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Leda. Autoras negras brasileiras ainda são pouco publicadas por grandes editoras, seja na literatura ou na não-ficção. *O globo*.

2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/autoras-negras-brasileiras-ainda-sao-pouco-publicadas-por-grandes-editoras-seja-na-literatura-ou-na-nao-ficcao-23911632>. Acesso em: 25 mar. 2020.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. *In*: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística geral II*. Campinas: Pontes p. 81-90, 1989.

BERND, Zilé. *Introdução à Literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHARAUDEAU, Patrick. Identité sociale et identité discursive, le fondement de la compétence communicationnelle. *Gragoatá*, Niterói, n. 21, p. 339-354, 2º semestre, 2006.

CHAVES, Ramon Silva. *A paratopia do estigma: identidade e relato de si no discurso Recordações do escrivão Isaías Caminha, de Lima Barreto*. 2018. 214 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

COSSUTTA, Frédéric. *Elementos para leitura de textos filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira: consciência em debate*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DALGASTAGNÈ, Regina. Um território Contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 2005.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Minas Gerais, [S.l.], v. 13, n. 25, p. 17-31, dezembro de 2009.

GUIMARÃES, Geni. *A cor da ternura*. 12. ed. São Paulo: FTD, 1998.

GUIMARÃES, Elisa. *A articulação do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

IANNI, Octavio. Literatura e consciência. In: IANNI, Octavio. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Edição Comemorativa do Centenário da Abolição da Escravatura. São Paulo: USP, n. 28. p. 91-99, 1988.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

MACHADO, Serafina Ferreira. Literatura afro-feminina: uma escrita de cobrança. *Revista Graphos*. Paraíba, v. 14, n. 2, p. 136-144, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. Analisando Discursos Constituintes. *Revista do GELNE*. Natal, v. 2 n. 1, p. 1-12, 2000.

- MAINGUENEAU, Dominique. *Doze Conceitos em Análise de Discurso*. Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva (Orgs.). São Paulo: Parábola, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. Escritor e imagem de autor. *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. n. 24. 2015.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A trajetória do negro na Literatura Brasileira*. *Revista do Instituto de Estudos Avançados*. São Paulo: IEB/USP, n. 50, 2004.
- RIBEIRO, Djamilá. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SILVA, Ana Rita Santiago da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. *Via Atlântica*. São Paulo, v. 18, 2010.
- SOUZA, Florentina da Silva. Mulheres negras escritoras. *Revista Crioula*. São Paulo, n. 20, p. 19-29, julho/dezembro de 2017.
- SKIDMORE, Thomas Elliot. *Preto no branco*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- VILLAÇA, Nícia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

Jarbas Vargas Nascimento

Pós-doutor pela UNESP - Campus Assis. Doutor em Letras (Semiótica e Linguística Geral), pela Universidade de São Paulo – USP. Atualmente, é professor titular do Departamento de Ciências da Linguagem e Filosofia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP e professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Ministra aulas no Doutorado, mestrado e graduação. É líder do Grupo de Pesquisa Memória e Cultura na Língua Portuguesa escrita no Brasil.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3171836873464711>
E-mail: jvnf1@yahoo.com.br
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2002-1752>

ENTRE A NOBREZA DO TALENTO E A DOS PERGAMINHOS: A SOCIEDADE PORTUGUESA EM TRANSFORMAÇÃO SOB A ÓTICA DE GUIOMAR TORRESÃO EM *UMA ALMA DE MULHER*

Juliana de Souza Mariano

*Chegou o momento em que cumpre dizer-te, és uma senhora,
e como tal devo apresentar-te no mundo [...].*
Guiomar Torresão¹

Resumo: Neste artigo, analisamos o livro *Uma alma de mulher*, de Guiomar Torresão, publicado em 1869. Sob uma costureira história de amor impossível, escondem-se importantes reflexões não só sobre o campo dos afetos, mas também sobre uma sociedade em transformação, composta por conflitos de classe e gênero. O estudo da obra se baseará, portanto, na análise desses conflitos que permeiam, em maior ou menor grau, a narrativa.

Palavras-chave: Guiomar Torresão. Autoria Feminina. Literatura Portuguesa. Século XIX.

Abstract: In this article, we analyze the book *Uma alma de mulher*, by Guiomar Torresão, published in 1869. Under a typically impossible love story, brings important reflections not only on the field of affection, but also on a society in transformation, composed of class and gender conflicts. Therefore, this study will be based on the analysis of these conflicts that permeate, greater or lesser degree, all the narrative.

Key-words: Guiomar Torresão. Female Authorship. Portuguese Literature. 19th Century.

Guiomar Delfina de Noronha Torresão (1844-1898) lançou-se no mundo das letras com pseudônimos masculinos. Era uma maneira de preservar sua identidade e garantir a leitura de seus textos, uma vez que o espaço da escrita não era

1 TORRESÃO, Guiomar. *Uma alma de mulher*. Lisboa: Typographia de J. G. de Sousa Neves, 1869.

propício às mulheres. Dessa forma, assinou como Gabriel Cláudio, Delfim de Noronha, Roseball, Scentelha, Sith, Tom Ponce. Depois de familiarizar – e fidelizar – o público com sua escrita, é que revelou sua identidade, passando a assinar seu próprio nome.

Dramaturga, publicista, jornalista, ensaísta, cronista, tradutora, romancista, poetisa, teve a escrita como meio de subsistência, fato extremamente raro para uma mulher. Oriunda de uma família pobre, Torresão precisou, desde muito nova, ajudar no sustento do lar. A princípio, como professora particular e, posteriormente, como redatora de jornais. Portanto, para ela, escrever não era um simples passatempo. Como aponta Fialho de Almeida,

Guimar Torresão não tinha pae nem irmãos que exigissem contas aos desrespeitadores eméritos das mulheres sós; e não tendo constituido familia, nem tendo fortuna própria, achou-se na condição de ter que ganhar ela mesma o seu prato e os seus vestidos, escrevendo para jornaes todos os dias – isto é, cosendo á penna, em vez de coser á machina, e não tirando deste esgotante martyrio sequer talvez o que as pobres costureiras auferem nos armazens onde trabalham. (ALMEIDA, 1923, p. 189)

Estreou nas letras em 1868, com o romance *Uma Alma de Mulher*, publicado em folhetim no jornal *A Voz Feminina*

e em livro no ano posterior. Da extensa e variada produção literária de Torresão, destacam-se *Rosas Pálidas*, livro de contos e novelas publicado em 1872; o romance histórico *A Família Albergaria* (1874); *Meteoros* (1875), antologia de crônicas, contos, críticas literárias, notas de viagens que escrevera em diversos periódicos; *O fracasso da baronesa* (1878), comédia em um ato; *No teatro e na Sala* (1881), um conjunto de escritos, contos, teatro e crítica literária. Na carta-prefácio da obra, Camilo Castelo Branco revela o estigma que recai sobre as escritoras, alvos de severo julgamento da crítica, muitas vezes indulgente quando analisa uma obra masculina.

Aqui, n'este paiz –como v. ex^a decerto não crê– ha tanto lyrismo e tamanha necessidade de o exhuberar em caçoulas de perfumarias, que os lyricos, se uma senhora se faz, em vez de idolo, sacerdotiza– em vez de poetizada, poeta– logo se consternam [...]

Parece, todavia, que elles, os letrados, se temem d'isso, a julgar pela malquerença com que os veja contender com poetizas e romancistas!

Publica-se tanta parvoçada do meu sexo licenciada e gabada pela critica!

Inliçam-se e subornam-se tantas condescendências entre os mestres da arte e os remendões que recortam tombas em

velhas botas de escriptores esquecidos ou obscuros para armarem lenda de feira da ladra sem que lhes grite a consciência da ladroeira! (CASTELO BRANCO, 1881, p. 5-6)

Conhecida como “operária das letras”, Torresão publicou textos em diversos veículos da imprensa portuguesa e brasileira, como *Almanaque das Lembranças Luso-Brasileiro*, *Diário Ilustrado*, *Ilustração Portuguesa*, *Diário de Notícias*, *O Mundo Elegante* e a revista semanal *Ribaltas e Gambiarras*, da qual foi redatora. Em 1871, fundou o *Almanach das Senhoras*, que se tornou um importante instrumento de divulgação de autoras, o qual dirigiu até 1898, ano de sua morte.

Contudo, sua quase onipresença no mundo da escrita esbarrou em críticas respaldadas por evidente machismo. Uma delas foi a de Ramalho Ortigão, que questiona a relevância do *Almanach das Senhoras*, depreciando o talento das mulheres que nele escreviam:

Acabamos de folhear do principio ao fim um numero do *Almanach das Senhoras*, que temos presente. Temos tambem presente a *Gazeta das Salas*, egualmente redigida por senhoras. Deus nos defenda de que qualquer estrangeiro procure julgar, sobre estas producções litterarias, do estado do espirito feminino na sociedade portugueza! Em todas estas collecções dos trabalhos intellectuaes das nossas mulheres –

sentimos dizel-o – não ha um só artigo grave, sério, meditado, revelando conhecimentos práticos, aspirações elevadas, pensamentos nobres. De tantos problemas sociaes que affectam a condição da mulher na sociedade contemporanea e que solicitam a attenção d’ella, para serem resolvidos pela parte mais interessada e mais competente da humanidade, nem um só foi julgado digno do estudo de alguma das senhoras que fazem imprimir e publicar os seus escriptos em Portugal! Estas senhoras produzem [...] trovas de uma sentimentalidade de segunda mão, sem ideal, sem paixão, de uma pieguice grotesca. Escrevem tambem contosinhos ou novellas de amores infelizes, cujas personagens se tratam por excellencia e se requebram em artificios de um dandysmo cuja legitimidade está longe de poder ser absolutamente garantida, não dizemos já n’um congresso de *gentlemen*, mas n’um simples tribunal de cabelleireiros. E é para nos dar estes lamentaveis fructos da sua educação exclusivamente litteraria, que tanta menina honesta sacrifica o tempo que devia consagrar aos nobres trabalhos do *ménage*, tornando-se, em vez de uma digna mulher util, apta para acompanhar, para comprehender e para ajudar o homem, uma pobre e misera creatura neutra, desorientada da vida real, incapaz de qualquer emprego na vida prática, cheia de falsas aspirações, de desenganos e de tédios permanentes!

[...]

Assim temos que na Inglaterra e na Allemanha a eschola das *ménagères*

produz as mais graves e mais importantes escriptoras. Em Portugal a educação litteraria, segundo os programmas dos lyceus, nem dá *ménagères* nem dá litteratas. (ORTIGÃO, 1889, p. 159-162)

O julgamento de Ortigão esbarra na leitura superficial dos textos das senhoras do *Almanach* e da própria sociedade. É muito provável que, se discutissem os “tantos problemas sociaes que affectam a condição da mulher na sociedade contemporanea” (ORTIGÃO, 1889, p. 159) de maneira explícita, fazendo de suas obras manifestos feministas, essas mulheres seriam mais marginalizadas do que já eram.

Havia incontáveis limitações à existência das mulheres na sociedade oitocentista. Uma mulher como Guiomar Torresão que, além de pobre, tornou-se uma escritora profissional, é uma exceção, podendo até ser vista como uma aberração. Esses obstáculos, no entanto, não lhe calaram. Torresão contesta a análise de Ortigão, denunciando a educação deficitária e, ainda assim, restrita a uma parcela da população feminina portuguesa. Dessa forma, seria um equívoco comparar a qualidade da escritora estrangeira com a da escritora portuguesa, uma vez que esta é

privada de instrução, sem nenhum curso superior que a habilite, sem o menor impulso que a encaminhe, sem um estímulo que a fortaleça; que ninguém lê, ninguém

conhece, – e que pela voz eloquente e vibrante daquelles que, como o sr. Ramalho Ortigão, podiam e deviam nortear-lhe o espirito e conduzi-la ao *Fiat lux* emancipador, é simplesmente e rudemente apupada!!!

[...]

Percebemos unicamente que o sr. Ramalho Ortigão, usando da prerrogativa de critico absoluto, e considerando o lyceu um ultrage para a mulher intelligente, a sala um objecto de luxo para a mulher elegante, convida a intelligente, a espirituosa e a ignorante a recolher á cosinha, e promete fornecer-lhes em compensação um curso completo de chimica culinaria. (TORRESÃO, 1881, p. 245-248)

Postura diferente da do autor das *Farpas* assumiu, anos antes, Julio César Machado, responsável pela Introdução do primeiro romance de Guiomar Torresão, *Uma alma de mulher*. O escritor, que se destacou como folhetinista e cronista, usa de sua “voz eloquente e vibrante” para “nortear-lhe o espirito e conduzi-la ao *Fiat lux* emancipador” (TORRESÃO, 1881, p. 245).

Machado faz uma contundente crítica acerca da educação feminina em Portugal. Para ele, o modo como as coisas se dão gera não só desperdício de tempo às mulheres, mas também contribui para o aumento da desigualdade intelectual e econômica entre os sexos:

O que me impressiona e me commove, o que é digno de se ver e de se louvar, é que no nosso tempo no nosso paiz, no meio de Lisboa, onde as senhoras ainda que superiormente dotadas pela natureza estão condemnadas a uma educação acanhada, a uma hygiene moral deploravel, e á preocupação constante de minucias que lhes atrophiam a intelligencia ao ponto de verem na moda e no traje as condições absolutas da felicidade: n'um paiz onde em todas as reuniões os homens e as senhoras estão divididos em grupos distinctos que não se entendem senão quando a paixão, o interesse, ou a vaidade os aproxima: n'uma terra que estabelece no seio da mesma mãe patria duas nações de seres differentes que não teem as mesmas crenças religiosas, nem o mesmo nivel de cultura intellectual, nem o mesmo codigo moral [...]. (MACHADO, 1869, p. 9)

Ainda assim, alguns talentos conseguem surgir. O autor destaca a coragem da mulher, que, a despeito de um sistema que a inferioriza e não lhe oferece condições nem meios para ascender intelectualmente, ainda assim ousa, sozinha, “fazer a sua sorte, o seu nome, a sua posição, o seu futuro, com o atirar aos ventos da publicidade as suas idéas, as suas phantasias, os seus sonhos, a sua imaginação e a sua alma!” (MACHADO, 1869, p. 9), como é o caso de Guiomar Torresão.

Se, por um lado, Machado mostra-se um forte aliado das mulheres, ao defender uma reformulação do currículo

das escolas femininas, por outro, ele procura advertir que a literatura de Torresão não é resultado de um árduo trabalho intelectual, mas mero fruto da espontaneidade de “uma alma de mulher”. Ainda que as palavras de Machado sugiram certos estereótipos de gênero, pois dá a entender que a escrita masculina pertenceria à esfera da racionalidade e a feminina, à da sensibilidade, devemos analisá-las com atenção.

O espaço da escrita era majoritariamente masculino. Assim, era comum que as mulheres que se aventurassem nessa área utilizassem certas estratégias que preservassem a sua reputação, como mecanismos de ocultamento – pseudônimos –ou a chancela de algum escritor ilustre, que, com o seu prestígio, apresentaria a “menina” ao público leitor. Como aponta Ana Maria Costa Lopes, são “bem-vindas as apreciações positivas provindas dos intelectuais masculinos que ou publicitam ou encomiam, em letra de forma, a obra de uma mulher ou a sua intervenção pública” porque “saem elas mais eficazmente da invisibilidade a que estavam tradicionalmente votadas” (LOPES, 2005, p. 256).

Dessa forma, ao utilizar adjetivos como “gentil” e “formosa” para caracterizar a obra de Guiomar Torresão, Machado garante que ela é inofensiva, pois não rompe

com padrões já estabelecidos, e, por isso, poderá ser lida sem causar choques. Ao aceitar essa designação, Torresão garante que sua obra seja publicada e lida, o que é o anseio de todo escritor. Assim, ambos parecem construir certo pacto de sobrevivência.

Porém, *Uma alma de mulher*, obra que selecionamos para analisar neste capítulo, é inofensiva apenas na superfície. Sob uma costureira história de amor impossível, escondem-se importantes reflexões não só sobre o campo dos afetos, mas também sobre a sociedade portuguesa do século XIX e seus conflitos de classe e gênero. O estudo da obra se baseará, portanto, na análise desses conflitos que permeiam, em maior ou menor grau, a narrativa.

Cecília é a protagonista e também a narradora da história. Isso já revela ao leitor que se trata de um relato pessoal, a partir da perspectiva particular dessa personagem. O próprio título antecipa o que iremos ler. Como narradora-personagem, Cecília conduz o leitor pelo desenvolvimento de sua personalidade a partir das experiências vividas. Essencial para a construção da sua identidade é, aos 10 anos, a perda da mãe, o que nos é revelado já no primeiro parágrafo do livro. As consequências desse fato – que foi antecedido pela morte de seu pai – são profundas e refletem em todas as relações pessoais de Cecília:

Apezar de que n'aquella idade os desgostos teem apenas a duração da espiral de fumo que o vento desfaz; recordo-me no entanto com indisivel melancolia a sensação que produziu na minha imaginação infantil, a ausencia d'essa luz divina, que se chama mãe. (TORRESÃO, 1869, p. 11)

Em vão, tenta suprir a ausência materna com a tia, sua tutora, a baronesa, que “fazia os maiores esforços, [...] mas os seus afagos assimilavam-se mais áquelles que se dispensa ao fraldiqueiro estimado, do que os mimos prodigalisados ao filho estremecido” (TORRESÃO, 1869, p. 11).

A carência afetiva, preenchida pela leitura de romances, somada à farta imaginação de Cecília, moldam sua personalidade “sempre romântica” (TORRESÃO, 1869, p. 13). Como também é narradora, é sob o viés do Romantismo que as ações serão contadas e os personagens caracterizados.

Aos 16 anos, é chamada ao cumprimento de seu papel de “senhora”. Por isso, é preciso deixar o Alentejo para frequentar os salões lisboetas com sua tia; ver e ser vista:

– Creança! esqueces que tens dezesseis annos, que é mister occupar a sociedade que te reclama, o logar a que tens incontestaveis direitos? Chegou o momento em que cumpre dizer-te, és uma senhora, e como tal devo apresentar-te ao mundo, sempre disposta a acolher com homenagens a quem é jovem, e feliz; a quem pode erguer a fronte

resplandecente com a duplice aureola do dinheiro e dos pergaminhos. [...]A sociedade com a multiplicidade das suas fascinações, possui indubitavelmente mais aroma em uma só, do que o que todas as tuas flôres exhalam. (TORRESÃO, 1869, p. 13-14)

Fica evidente, na fala da baronesa, que os direitos de Cecília na sociedade são incontestáveis por causa de sua posição social: riquezas e títulos de fidalguia lhe conferem distinção. Como demonstra Irene Vaquinhas,

as formas de tratamento reflectem, pois, uma concepção elitista da organização social [...]. A burguesia desenvolverá ao longo do século XIX toda uma estratégia de distanciamento social relativamente ao “povo”. Os *Códigos de Civilidade*, de grande sucesso editorial, têm precisamente a função propedêutica de ensinar regras e os comportamentos socialmente correctos e adequados a “gente de bem” contribuindo para definir o arquétipo de uma senhora. A discricção é, nesta matéria, a regra de ouro e a qualidade mais apreciada. Recato nas palavras, nos gestos, nas múltiplas formas de expressão. (VAQUINHAS, 2000, p. 15)

Ainda assim, Cecília exerce com estranhamento o seu papel de senhora naquele espaço. Criada no interior, a jovem tem hábitos e gostos simples; ignora, pois, os códigos de conduta do chamado “mundo elegante”, conhecido apenas dos livros e da imaginação. A descrição, carregada de

simbologia romântica, de sua iniciação no “grande mundo” (TORRESÃO, 1869, p. 15) revela mais que o seu desconforto; expõe o choque cultural entre província e cidade. Ou melhor, denuncia um espaço exclusivo, de uma minoria:

O scintillar de mil lumes, repercutidos em innumerous espelhos; ferindo raios multicôres na immensidade dos diamantes, que assimilavam cada senhora a uma constellação; o perfume penetrante das flôres, dispostas com profusão pelas salas; a belleza, a elegancia, o espirito da sociedade selecta, convidada pelo visconde de Castellões; as harmonias da orchestra, todo este conjuncto admiravel, era mais que sufficiente para deslumbrar um espirito juvenil e completamente alheio a essas diversões do mundo elegante. Cruzavam-se os ditos finos, e espirituosos. Cada mulher bonita tinha a sua *coterie* attenta e submissa ao menor olhar ou gesto da soberana absoluta. (TORRESÃO, 1869, p. 15-16)

A sensação de não pertencimento aumenta à medida que Cecília compara a vida citadina com a do interior e sente saudades desta. Na cidade, embora cercada de opulência, não se satisfaz completamente, contrariando aquilo a que a baronesa aspirava e planejava para a sobrinha, e também o que a sociedade esperava de uma senhora. Irene Vaquinhas aponta que a preocupação com a imagem exterior estava associada à classe dominante:

O “meticuloso esculpulo do corte e do acabamento” do vestuário, a sua adequação ao tipo físico, à idade ou ao local onde se exhibe, “a excelência dos tecidos” e sobretudo “pequenas minudências” que implicavam a escolha criteriosa de “acessórios” (jóias, botões, sombrinhas, regalos, *mitaines*, etc) caracterizam uma mulher “verdadeiramente elegante”, ou, de acordo com a terminologia da época, “uma senhora”. (VAQUINHAS, 2000, p. 59)

Uma sociedade que prioriza as aparências vai de encontro ao que Cecília acredita. No entanto, ela sabe que não pode expor sua opinião, pois saber silenciar é característica essencial e necessária à vida de uma “senhora”. Embora reafirme sua inexperiência a todo o momento, Cecília compreende que é preciso dissimular para garantir a sobrevivência.

Bem presentia eu, apesar da minha natural inexperiencia, o ridiculo a que me exporia se ousasse manifestar alguma d'estas saudades, e o motivo d'elas, a essa sociedade feminina que enchia as nossas salas, de ordinario preocupada com futilidades taes como observar a coiffure da condessa *** ou, o que é peor os seus actos privados; ou esmiuçar os ultimos decretos transmittidos de Paris! discutindo-se a melhor praxe a adoptar para bem merecer perante o *high life* lisbonense a extravagante realeza da moda!! (TORRESÃO, 1869, p. 20)

É nesse espaço conflitante, pois lhe gera receio, fascínio e crítica, que Cecília, personagem-narradora, apresenta personagens importantes em sua história: Victor de Andrade, Georgina e o conselheiro. A caracterização de Victor, “um brilhante talento na pintura, um futuro Raphael” (TORRESÃO, 1869, p. 16), prenuncia suas ações futuras como herói romântico:

Transparecia-lhe na fronte altiva e elevada, o genio que lhe faiscava na mente, descerrando-lhe vastos horisontes. Observando-o, pareceu-me isolado, melancolico no seio d’aquell multidão loquaz; instinctivamente segui-o com um olhar de sympathia. (TORRESÃO, 1869, p. 16)

A “nobresa e melancolia do seu porte” (TORRESÃO, 1869, p. 21), atraíam Cecília. Seu amor por Victor, revelado mais tarde, parece ser uma combinação de dois fatores: a semelhança do rapaz com personagens de seus romances preferidos² e o fato de ambos serem *outsiders* naquele espaço.

Por outro lado, o conselheiro não era descrito com a mesma benevolência: “Nariz proeminentissimo, separando uns olhos sem côr prefixa; labios grossos constantemente entreabertos com um sorriso que poderia ser espirituoso, mas que só era complacente” (TORRESÃO, 1869, p. 21). É justamente com esse homem, por quem nada sente e cuja

2 Cecília era leitora voraz dos romances de Victor Hugo, Goethe, Chateaubriand.

figura não lhe agrada, que Cecília deve se casar. Michelle Perrot mostra que

a aliança e o desejo nem sempre concordam entre si – longe disso. O drama das famílias, a tragédia dos casais frequentemente reside nesses conflitos entre a aliança e o desejo. Quanto mais cerradas as estratégias matrimoniais para assegurar a coesão familiar, tanto mais canalizam ou sufocam o desejo. Quanto mais forte o individualismo, tanto mais ele se insurge contra as escolhas do grupo, os casamentos decididos ou arranjados. (PERROT, 2009, p. 119)

Já a caracterização de Georgina, embora revele traços românticos, como a palidez de sua pele e a meiguice de seu sorriso, apresenta elementos dissonantes, o que pode ser notado nos adjetivos grifados no trecho a seguir:

Era Georgina, minha prima; mais velha do que eu seis annos. Pallida, e loira; olhar morbido despedindo relampagos fugitivos; nos labios um sorriso meigo, **persuasivo, insinuante**. No todo uma graciosidade inexprimivel. Logo á primeira vista impressionou-me agradavelmente. (TORRESÃO, 1869, p. 17-18, grifo nosso)

Embora de maneira sutil, Cecília-narradora fornece pistas ao leitor. Cabe a ele escolher entre desconfiar dos atos de Georgina ou acreditar em sua aparência angelical. Cecília-personagem, levada pela inexperiência e carência afetiva,

confia plenamente na prima: “Desde a infancia que esse anhelos de todo o coração que como avesinha implume busca em cada affecto um ninho, me absorvia toda: e para elle phantasiava eu não sei que risonhos idyllios!...” (TORRESÃO, 1869, p. 18). Por outro lado, a Cecília-narradora tece o seguinte comentário, questionando o comportamento de Cecília-personagem: “Pobre orphã que até então carpira á mingua de affectos dedicados!” (TORRESÃO, 1869, p. 18). A jovem Cecília deixa-se, pois, levar pelo sentimento.

É também o sentimento que faz com a personagem ajude financeiramente Georgina, sua prima pobre:

quiria dia a dia tão fundas raizes, que não podiamos já viver uma sem a outra.

Dedicava-lhe toda a minha alma com o entusiastico abandono de uma affeição primeira. Minha prima era pobre, e essa circumstancia facultava-me a gloria de lhe poder ser util; buscando ao mesmo tempo todos os modos de agradar-lhe. (TORRESÃO, 1869, p. 22)

As diferenças econômicas entre as primas não geram, a princípio, qualquer conflito. Ao contrário, parecem fortalecer ainda mais os laços, tornando-as inseparáveis confidentes. Contudo, ao descobrir que fôra prometida em casamento ao conselheiro, homem que não ama, Cecília sente-se, de certa forma, traída pela prima, que nada lhe havia dito.

Cuidei que era victima de algum sonho mau!

Fervia-me na mente um turbilhão de idéas!

A indignação apoderara-se de mim patenteando-me bem claramente a maneira como haviam escravizado a minha liberdade, sem me consultarem sequer! tomando, ou simulando tomarem por afeição o que fizera unicamente por deferencia.

Parecia-me inexplicavel que Georgina nada me houvesse dito; que Victor!... (TORRESÃO, 1869, p. 27)

Também se sentia traída pela tia, que prometera assegurar sua felicidade:

Atravez do artificio com que minha tia, sem interrogar o meu coração, sem temer as terriveis consequencias do futuro, me tolhia a faculdade da negativa, percebi a ambição de conservar a todo o risco um administrador zeloso que em vez de diminuir-lhe as rendas augmentava engrossando o capital; dando-me ao mesmo tempo um marido cuja fortuna colossal, e proverbial generosidade a collocava ao abrigo de quaesquer reclamações com relação ao meu patrimonio, provavelmente diminuido. (TORRESÃO, 1869, p. 27-28)

Cecília percebe que sua tia tem intenções meramente materiais. Ao arranjar o casamento entre a sobrinha e o conselheiro, a baronesa garantiria economicamente a sua posição de classe e, certamente também, a ampliação do

patrimônio familiar. Não importava se o conselheiro seria um bom marido para a sobrinha, mas a certeza de que ele era um bom administrador de bens. Cecília era, assim, reduzida a uma mercadoria. Michelle Perrot mostra que

a família é a garantia da moralidade natural. Funda-se sobre o casamento monogâmico, estabelecido por acordo mútuo; as paixões são contingentes, e até perigosas; o melhor casamento é o casamento “arranjado” ao qual se sucede a afeição, e não vice-versa. A família é uma construção racional e voluntária, unida por fortes laços espirituais, por exemplo a memória, e materiais. O patrimônio é, a um só tempo, necessidade econômica e afirmação simbólica. (PERROT, 2009, p. 80)

Apesar disso, Cecília, nesse momento, não verbaliza sua indignação, pois sabe que uma senhora deve ser discreta. Além do mais, crê que Victor não a ama, já que interpreta a amizade entre ele e Leonor como uma corte amorosa. A personagem, porém, não é completamente passiva. Certa de que não lhe resta alternativa e impedida de elevar a voz contra a deliberação da tia, Cecília ousa ser honesta aos seus próprios sentimentos ao dirigir-se ao conselheiro:

A dôr, e o orgulho ferido, produziram em mim completa reacção: comprehendí que para fugir a um amor absurdo havia um único meio, o casamento.

Occultando pois em um aparente sorriso a angustia que me enchia o peito, disse á baroneza:

– Visto que tenho o coração livre, aceito sem grande sacrificio o partido que vossa excellencia me propõe; depois dirigindo-me ao conselheiro: Não lhe prometto amor, mas asseguro-lhe a constancia de uma amisade verdadeira. (TORRESÃO, 1869, p. 28)

Sua decisão é abalada quando surpreende Victor “nadando em lagrimas”, “com a expressão de uma agonia impossivel de descrever!”, mas ainda sim “bello como o Apollo de Belvedère; sublime de magestade como uma visão do Apocalypse!” (TORRESÃO, 1869, p. 30). Victor, figura triste e bela, encarna o sublime e, na perspectiva de Cecília, parece um grande artista evocando sua musa:

E que na melancolia, e na apaixonada expressão das feições de Victor havia um encanto mysterioso, indisivel! Pensando em Laura a physionomia de Petrarcha, deveria ser assim; a de Tasso evocando Leonor; Raphael sonhando com a Fornarina... (TORRESÃO, 1869, p. 31)

A resposta de Victor, sobre o motivo de sua tristeza, corrobora a imagem feita por Cecília. Tal qual um trovador, ele sofre por um amor impossível. Reconhecendo o peso que o dinheiro tem para as relações pessoais daquela sociedade,

o pintor está fadado à dupla morte: moral e física, causadas pela pobreza.

– Desgostos! tornou Victor, é bem fraca essa palavra; na minha alma há tormentos dignos do inferno do Dante!

Sabe vossa excellencia o que é ter o coração a transbordar manaciaes de ternura, a entrever visões febris, n’esse primeiro arrobo a que Stemdhal chama *crysthalisação*; avistar o eden, voar para elle ebrio, fascinado, e de repente ter de recuar, e ser precipitado n’um cháos de sofrimento ao som d’esta palavra pobreza! Póde acaso comprehender que morte moral é a pobreza, vossa excellencia rodeada de esplendores?

[...]

Sabe que quando se chega a isto não há outro partido senão a morte? (TORRESÃO, 1869, p. 32)

A revelação de que se amam, em vez de provocar esperança e alegria, parece aumentar ainda mais o sofrimento, pois não encontram formas de concretizar esse amor, que permanece no plano das ideias. Nas palavras de Victor, “oiro e pergaminho” são “barreiras insuperáveis” (TORRESÃO, 1869, p. 34). Assim, por mais que houvesse transformações – sem elas, por exemplo, Victor não teria conseguido se formar pintor e frequentar os salões–, riqueza e fidalguia ainda exerciam um peso grande naquela

sociedade. Cecília também sabe que a realidade é bem diferente de seu sonho romântico:

O caracter de minha tia naturalmente ambicioso, eivado de todos os falsos preconceitos de uma aristocracia absurda, não admittindo por sentido algum a menor homogeneidade entre a nobresa do talento e a dos pergaminhos, tirar-me-hia toda a esperança, quando mesmo não existisse esse compromisso que tomára em um momento de allucinação. (TORRESÃO, 1869, p. 37-38)

Por isso, qualquer projeto de concretização amorosa permanece no plano da fantasia. É coerente com as características dos jovens enamorados que a Itália seja o destino de possível fuga:

É a minha patria adoptiva; a patria de todos os artistas, o berço de todas as artes.

[...]

Felizes, amados, amantes percorreremos toda a cidade dos Cesares; admirando as reliquias do passado, comprehendendo-lhes a mysteriosa poesia atravez da religião do amor! (TORRESÃO, 1869, p. 44)

No entanto, a fuga para a Itália é apenas um devaneio romântico, um escapismo diante da realidade penosa. Perante a recusa da amada, não insiste ou tenta convencê-la a fugir, mas acata sua decisão docilmente:

Na expressiva physionomia de Victor transluzia todo o sentir da sua alma: compreendendo a impossibilidade de resolver-me a adoptar o partido desesperado que me propozera, único que poderia assegurar-me a felicidade, se a religião do dever não fosse superior a tudo, aquella grande alma em vez de arguir-me, descendo ao nivel da vulgaridade, entendia tudo, e tudo perdoava; beijando com amor a propria mão que o feria!

Isto sem soltar uma só exprobração;
generoso, terno, compassivo como um pae para uma filha querida! (TORRESÃO, 1869, p. 44, grifos nossos)

Os adjetivos que Cecília-narradora escolhe para descrever Victor, em uma situação-limite da vida de ambos, são significativos, pois evidenciam a ausência de desejo. Além disso, ao associá-lo a uma figura paterna, deixa claro que o amor deles não está atrelado ao sexo. O beijo de despedida não é dado na boca, ou ao menos no rosto, mas nas mãos. Trata-se de um amor sem a pulsão da paixão. Ao longo da narrativa, isso fica patente, já que, frequentemente, Victor recorre a palavras geralmente associadas à pureza feminina, como “anjo” e “pomba”, para se referir à Cecília.

As barreiras sociais também são um impeditivo para o sonho na idílica Itália. Cecília é rica; porém, sendo mulher, tem pouquíssimos direitos naquela sociedade

e sabe o peso que uma decisão como essa lhe traria. Victor é homem, pleno de direitos; porém, sendo pobre, esbarra em entraves socioeconômicos. O diálogo entre ele e a baronesa é sintomático para compreendermos a complexidade dessa sociedade. Representante do Portugal antigo, absolutista, a baronesa valoriza a nobreza dos títulos e defende seus privilégios de classe; já Victor, representante do Portugal novo, liberal, defende a nobreza de caráter e a igualdade. Para baronesa, contudo, esses dois mundos são inconciliáveis, pois as barreiras sociais são concretas e intransponíveis.

A baronesa depois de recolher-se um instante, como para chamar em seu auxílio todo o vigor preciso, exclamou com a voz tremula de raiva, e designando a porta com gesto arrogante:

- Sáia senhor!

E não lhe passe pela idéia transpor mais o limiar d'aquella porta, que nunca devera franquear-se senão aos eguaes; evitando assim o ter de castigar grosseiras agressões.

[...]

- Vossa excellencia é senhora, e tanto basta para que eu a respeite; mas quando o não fosse emmudeceria perante os seus ultrajes; creio provar com o meu silencio uma verdade, é que a aristocracia da alma vale pelo menos tanto como a de sangue.

Há incontestavelmente mais nobresa no plebeu que perdôa, esquecendo a affront, por não querer descer até ella, do que no fidalgo, que não contente de lhe aniquilar para sempre a primeira e a ultima das suas esperanças, o põe fóra como a um lacaio; pretendendo assim cuspir uma nodoa em quem por único brasão só tem a honra.

Bem vê vossa excelência que não attingiu o seu fim, humilhar-me; quer-me parecer que me conservei aonde estava, ao passo que vossa excellencia desceu. (TORRESÃO, 1869, p. 47-49)

Ainda que não consiga promover uma transformação total, Victor simboliza uma perturbação da ordem, pois questiona as bases que sustentam a sociedade portuguesa. Sua trajetória – pobre, porém instruído, frequentador dos salões – é uma prova de havia uma mudança em curso. Em sua fala, expõe a hipocrisia de uma sociedade que valoriza a aparência, defende seus princípios mais caros, como a liberdade e a igualdade, e não se intimida perante alguém em posição social superior. Note-se que é pela voz de um personagem masculino a crítica mais dura da narrativa. Trata-se de uma estratégia de sobrevivência da própria autora que, diante das circunstâncias vividas pelas mulheres naquela época, jamais poderia colocar na voz de Cecília, por exemplo, uma opinião tão contundente. Seria, provavelmente, condenada

e perseguida pela opinião pública, que ainda se acostumava com obras escritas por mulheres.

No entanto, Cecília não é uma personagem passiva, que se conforma completamente com o impedimento imposto por sua tia e com os interditos morais e sociais. Ao priorizar a própria felicidade, rompe, ainda que momentaneamente, com o paradigma da mulher prudente, silenciosa e enfrenta a baronesa, recusando-se a casar com um homem que não ama:

- Basta de escravidão minha tia; não contente de aniquilar-me para sempre a felicidade pretende impôr-me o mais cruel de todos os sacrifícios! illudindo assim as esperanças d'esse anjo que me deixou na terra entregue ao seu carinho! [...]

Basta de escravidão repito; e deixe-me dizer-lhe minha tia, esse casamento a que annui em um excesso de loucura é absolutamente impossível! (TORRESÃO, 1869, p. 50)

Cecília luta como pode, usa os recursos ao seu alcance. Em uma atitude ousada, ela decide conversar pessoalmente com o conselheiro, revelando-lhe seus sentimentos mais íntimos e pedindo-lhe, então, que desista do casamento:

Amo Victor de Andrade com um d'estes amores que surgem no arrebol da vida, para só fundarem no occaso d'ella; amor immenso santificado pelas lagrimas de ambos!

Sei que nunca pertencerei a Victor, mas por isso mesmo não quero nem devo pertencer a outrem.

Poderia dizer-lhe que lhe fazia esta confissão unicamente impellida pela generosidade, não querendo illudil-o dando-lhe uma esposa sem amor, um coração morto para todos os affectos, a não ser aquelle que lhe deu vida; bastante franca porém para não occultar a verdade atravez de artificios prefiro expor-lhe o que sinto. É porque recuo perante o enorme sacrificio de ser esposa de um homem a quem não amo; por que não posso de maneira alguma acceital-o, que lhe confessei os meus sentimentos. (TORRESÃO, 1869, p. 56)

Para a surpresa de Cecília, o conselheiro compreende a situação e acata a sua decisão. Na verdade, ele se mostra um personagem mais complexo, que enxerga além das convenções sociais e considera a atitude de Cecília sincera e nobre, em vez de imprudente e insolente. Torna-se, então, um aliado:

- Se não conhecesse já de sobejo a nobresa do seu character, bastaria o que acaba de dizer-me para comproval-a.

É digna de si, e deixe-me a vaidade de dizer de mim a franquesa com que me honrou. Tranquillise-se Cecilia... minha filha... já que Deus me nega a ventura de chamar-lhe esposa, permitta-me ao menos que lhe dê o nome de filha; tranquillise-se, farei por corresponder á sua nobre cnfiança, tornando-me a todos os respeitos digno della. (TORRESÃO, 1869, p. 56-57)

Cecília e Victor são, portanto, idealistas; suas ações são movidas pelo sentimento, seja de amor, seja de justiça, e têm como veículo a palavra. Defendem, cada um a seu modo, as suas convicções: ele, ao expor a hipocrisia da sociedade; ela, ao se recusar a casar. A baronesa é o símbolo das instituições arcaicas em uma sociedade em transformação. Em *Viagens na minha terra*, Almeida Garrett já criticava os barões:

O barão é, em quase todos os pontos, o Sancho Pança da sociedade nova.

Menos na graça...

Porque o barão é o mais desgracioso e estúpido animal da criação.

Sem excetuar a família asinina que se ilustra com individualidades tão distintas como o Ruço do nosso amigo Sancho, o asno da Pucela de Orléans e outros.

O barão (*onagros-baronius* de Linn., *l'annebaron* de Buf.) é uma variedade monstruosa engendrada na burra de Balaão, pela parte essencialmente judaica e usurária de sua natureza, em coito danado com o urso Martinho do Jardim das Plantas, pela parte franchinótica sordidamente revolucionária de seu caráter.

O barão é pois usurariamente revolucionário, e revolucionariamente usurário. (GARRETT, 2013, p. 91)

Na obra de Torresão, essa crítica retorna, de maneira mais evidente, quando vários personagens se encontram

no baile. Preocupada com a saúde de Victor, autoexilado na Ilha da Madeira, Cecília não deseja sair de casa. Contudo, sua tia tenta lhe convencer com os seguintes argumentos:

Não tardará que tudo isto se divulgue, e não quero que possam suppor que um velho imbecil e demente, me causasse uma sombra sequer de despeito; além d'isso tendo-se murmurado ácerca da tua inclinação por Victor, e estando este ausente de Lisboa, desejo que, pelo menos na apparencia, te vejam risonha e feliz.

Se assim acontecer estou certa que toda a gente dirá que fomos nós quem rompemos com o conselheiro. (TORRESÃO, 1869, p. 60)

A baronesa não deixa dúvidas de que sua única preocupação é com a opinião pública, mesmo que, para dissimular, tenha que sobrepujar os sentimentos da sobrinha. Ainda que diga que pouco lhe importa o juízo alheio, Cecília sabe que precisa cumprir os protocolos sociais e ir ao baile. Nada mais sugestivo, pois, que um baile de máscaras. Enquanto todos demonstravam felicidade, Cecília-narradora confia aos leitores as reais emoções de Cecília-personagem:

Para maior tormento era um baile de mascarar; deleguei em Georgina poderes ilimitados, deixando ao seu cuidado a escolha e aquisição dos *costumes*.

Soou a hora do sacrificio.

Atravessei aquella onda de mascarados com o riso nos labios e o desespero no coração!

[...]

Por toda a sala vibravam esplendidos e ruidosos risos e os ditos de mais ou menos espirito. Todo este bulicio contrastava singularmente com a disposição do meu espirito, e todavia era mister a troco dos mais penosos esforços, transigir com elle. Comprehendia que o mostrar-me triste seria ir de encontro ao mais terrivel dos escolhos, o ridiculo.

Além d'isso minha tia murmurava-me ao ouvido não sei que instrucções, acompanhadas de instantes supplicas para que, pelo menos aparentemente, tomasse parte da alegria geral. (TORRESÃO, 1869, p. 64-65)

A reação de Cecília, agora, é distinta da que ela demonstrou ao adentrar um baile pela primeira vez. Se antes ficou deslumbrada, agora se sente martirizada justamente pelo dever de fingir. Um fator determinante para essa mudança de ânimo é o amor, sentimento que, para ela e Victor, é sinônimo de sofrimento. Isso é comprovado pela voz da Cecília narradora, ao comparar sua existência ingênua, livre e alegre antes de amar Victor. Note-se que os sentimentos desses personagens são sempre idealizados:

Ai! como é bella a existencia, e os seus prazeres, contemplada atravez do prisma de illusões, doiradas como um arrebol, quando o coração candido e insciente vò a risonho e livre!...

Depois o amor, esse sentimento grandioso e soberano, baptismo de fogo em que a alma adquire o direito de gosar pela faculdade de soffrer, principia ao mais das vezes envolvendo em nuvens o sol esplendido da juventude!...

E tudo isto pensava eu em quanto os mais riam e folgavam!... (TORRESÃO, 1869, p. 65)

A máscara, que a sufocava e ocultava seus sentimentos, pode, enfim, ser retirada. No entanto, ainda deve manter, ao lado de sua tia, o dito bom comportamento social: “Minha tia acolheu-me com um sorriso indulgente, recordando-me em voz alta, e com premeditada affectação, o damno que poderia provir-me do excesso de dançar” (TORRESÃO, 1869, p. 66).

A retirada das máscaras também permite que Cecília questione a imagem que havia feito de Leonor, também presente no baile. Se antes, por acreditar que dividiam o amor do mesmo homem, considerava-a inimiga, agora as certezas de Cecília estão abaladas. É Georgina, porém, que insiste em caracterizar Leonor como uma mulher sedutora e dissimulada:

- É possível que a alma d’esta mulher seja má?!...

- Oh! estas ingenuas que estudam ao espelho a melhor maneira de illudir os incautos, redarguiu Georgina sorrindo ironicamente, sempre colhem alguma vantagem das suas aturadas lucubrações.

Ahi estás tu já disposta a crer que te enganei, quando a verdade é que essa mulher, abusando da fascinação que a sua beleza exerce, attrahe unicamente impellida pelo desejo de escarnecer quem tem a loucura de affeição-se-lhe. Victor foi dos illudidos; e tu, se o fores tambem, poupar-lhe-has o incommodo de idear novos ardis para vingar-se. (TORRESÃO, 1869, p. 67)

Georgina se diverte com o plano de alguns homens para comprometer a reputação de Leonor. Cecília, no entanto, indigna-se e decide ajudar a vítima. Ao colocar-se no lugar de outra mulher, a personagem esquece as supostas diferenças que havia entre elas. Cecília sabe a importância do julgamento alheio para a imagem de uma senhora:

Indignada, e mal podendo crêr o que ouvia, comparava a alma nobre e superior de Victor com a desses peralvilhos ociosos que consomem a vida não só em inuteis puerilidades, mas tambem abocanhando indistinctamente **o mais sagrado dos direitos, a reputação!** (TORRESÃO, 1869, p. 70, grifos nossos)

A ironia da narrativa é que um desses homens é um visconde, “notavel por suas loucuras” (TORRESÃO, 1869,

p. 70), o que, de maneira sutil, desconstrói o discurso da baronesa algumas páginas atrás. Prova de que título não é sinônimo de boa índole.

Outra máscara retirada no baile é a de Georgina. Leonor revela a Cecília a verdade sobre a prima:

Fechava os olhos á evidencia; queria duvidar das palavras de Leonor, porém por uma notavel revelação intima, o passado surgia com todos esses insignificantes mas eloquentes indicios, aos quaes insciente e credula até alli não ligára valor!

Os singulares olhares que surprehendera em Georgina dirigidos a Victor; a notavel dissonancia de muitas das suas palavras; a alegria que patenteára no dia em que a baronesa annunciára o meu projectado casamento; a tenacidade com que tentára afastar-me d'aquelle baile onde encontraria Leonor; finalmente feriam-me todos esses mil nadas que até então haviam passado absolutamente despercebidos!

E todavia a despeito da rasão o coração queria ainda duvidar!!... (TORRESÃO, 1869, p. 76-77, grifos nossos)

Em seguida, é a própria Georgina quem diz a verdade sobre si mesma:

– Ah! não sabes quanto odio e ciume tenho devorado em silencio desde que um acaso fatal nos aproximou...

– E eu que o havia abençoado porque me concedêra uma irmã!...

– Devias amaldiçoar-o porque te dava uma rival, e mais tarde uma inimiga.

Julgavas, mulher ingenua e credula, compensar tudo com essas miseráveis dadas, cada uma das quaes era um desafio arremessado á minha pobreza pela tua insolente riqueza!?

Quantas vezes chorei de raiva desejando calcar-as aos pés, cuspir n’ellas o desespero que me despedaçava!...

Não comprehendes que o amor proprio humilhado, o ciume, e o odio são feridas cuja cicatriz é indelevel?...

Não bastou esmagares-me com a tua pretendida superioridade moral, com a tua opulencia, roubaste-me também a minha única felicidade, o amor de Victor!...

Não há virtude por mais acrisolada que resiste a tão dura prova.

E ainda ousas accusar-me quando sou eu que devo pedir-te severas, e restrictas contas; e julgavas-me tão inerte, tão miseravel, tão imbecil que podesse amar-te!...

Oh! esta mascara já me incommodava!

Souo afinal o momento de extravasar o fel que ha tanto me enchia o peito, e dizer-te odio-te! odio-te!... (TORRESÃO, 1869, p. 80)

Considerem-se agora as motivações de Georgina. Pobre, nutria ódio pelo que Cecília representava: riqueza, hierarquia, superioridade moral, opulência. A ajuda oferecida pela prima pode ser vista, nesse contexto, como uma esmola. Além disso, Victor a desprezou quando conheceu Cecília. Sentia-se humilhada, ultrajada em todas as formas. Esse diálogo, agressivamente franco, representa um choque de realidade nas ilusões exacerbadamente românticas de Cecília. Na verdade, a narrativa mostra que, naquele momento, não é possível uma conciliação entre as classes. Isso se verifica na insurgência de Victor contra a baronesa e na explosão de ódio de Georgina contra Cecília. Victor é mais comedido em suas palavras; Georgina, não. Ela se encontra num estado de revolta contra a burguesia, escancarando um visível abismo econômico e social.

Havia indícios sobre o caráter de Georgina, mas Cecília não percebeu, ou escolheu não notar justamente porque idealizava a amizade com a prima, acreditando que ela era perfeita. Ao questionar a veracidade de fatos, dizendo para si mesma que “o mundo não pode ser tão mau” (TORRESÃO, 1869, p. 77), Cecília reforça que suas ações são pautadas pelo idealismo. A própria narrativa, contudo, questiona esse idealismo, marcante no casal protagonista.

Victor, o mais idealista dos personagens, tem um fim trágico. Sem conseguir abrir mão de seus princípios para sobreviver naquela sociedade, ele foge. A princípio, para a Ilha da Madeira, onde se intensifica o sofrimento amoroso e morre. A afirmação irônica de Cecília, quando eles se encontram no início da narrativa, antecipa, para os leitores, o destino de Victor: “Creio para sempre extinta a raça dos Werthers; e além de ridículos, impossíveis os suicídios por amor” (TORRESÃO, 1869, p. 33). Ainda que não tenha repetido todas as ações do personagem de Goethe, ao escolher o caminho do sofrimento extremo, Victor, conseqüentemente, abdica de sua vida.

Cecília, embora predominantemente idealista e ingênua, não recorre ao escapismo; busca maneiras para amenizar sua situação. Recusa-se a casar, mesmo que, para tal, tivesse que enfrentar a tia e recorrer à ajuda do futuro noivo, o conselheiro. Ao descobrir que Victor morreu, sofre, adocece, mas não sucumbe.

Em virtude das prescrições dos medicos
conduziram-me para Lisboa, indo habitar a
casa de Leonor a Buenos-Ayres.

Deixei-me levar como um automato;
não sentia que vivia senão pela amisade
cada vez mais viva que me ligava a
Leonor, a cuja desvelada dedicação era

incontestavelmente devida a minha especie de resurreição. (TORRESÃO, 1869, p. 87)

Órfã, Cecília busca o afeto materno, sem sucesso, na tia, na prima, mas só o encontra em Leonor. É ela quem a ampara quando, após a morte da baronesa, Cecília fica só. No entanto, a companhia da nova amiga não é suficiente para os códigos morais da época. Cecília precisa da proteção masculina.

Rica, com 20 annos apenas, achei-me no mundo só, abandonada a mim mesma, sem ter um braço protector para amparar-me, uma rasão madura para dirigir-me! [...]

O conselheiro, pouco tempo depois da morte de minha tia, que nunca lhe havia perdoado o proceder de que ignorára sempre a origem, continuou visitando-nos com a assiduidade d'outro tempo.

Era um character incapaz d'essa sublimidade poetica, heroica, e exaltada das naturezas privilegiadas; porém em troca havia n'elle tanta bondade e singeleza; tanta franqueza e despreensão na physionomia, que chegava a fazer esquecer a sua fealdade. (TORRESÃO, 1869, p. 90-91)

Ao final da narrativa, tem-se uma inusitada configuração familiar. Cecília e o conselheiro se casam, tendo amizade como pilar da união, e Leonor como testemunha e companhia constante. Não é a família perfeita, mas é a família possível.

Em meio a estratégias de modéstia e moralidade, exigidas pelas circunstâncias, Guiomar Torresão apresenta reflexões sobre as contradições de um período de transição política e social, em que o novo não está plenamente atingido e o antigo não está totalmente superado. A autora congrega, nos personagens, as características desse momento de instabilidade: a baronesa representa a reação à mudança; Vitor, o ideal de liberdade; Cecília, a protagonista, o equilíbrio entre os extremos, mas que, nas veredas do texto, projeta a ideia de um futuro em que as mulheres terão liberdade em suas escolhas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Fialho de. *Figuras de Destaque*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1923.
- CASTELO BRANCO, Camilo. Carta-prefácio. In: TORRESÃO, Guiomar. *No Teatro e na sala*. Camilo Castelo Branco. Lisboa: David Corazzi, 1881.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Sérgio Nazar David (Coord.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- LOPES, Ana Maria Costa. *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos: percursos de Modernidade*. Lisboa: Quimera, 2005.
- MACHADO, Julio Cesar. Introdução. In: TORRESÃO, Guiomar. *Uma alma de mulher: romance original*. Lisboa: Typ. de J. G. de Sousa Neves, 1869.
- ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Lisboa: Thypografia Universal, v. 10, agosto/setembro de 1877.
- PERROT, Michele (Org.). *História da vida privada*, v. 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TORRESÃO, Guiomar. *Uma alma de mulher: romance original, precedido de uma introdução de Julio Cesar Machado*. Lisboa: Typ. de J. G. de Sousa Neves, 1869.

TORRESÃO, Guiomar. *No Teatro e na sala, com uma carta-prefácio de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: David Corazzi, 1881.

VAQUINHAS, Irene. *Senhoras e mulheres na sociedade portuguesa do século XIX*. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

Juliana de Souza Mariano

Doutora em Letras pela UERJ (2020).

Professora substituta de Literaturas Portuguesa e Africanas UFRRJ/IM, nível graduação.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6404345126457449>

E-mail: juli.smariano@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9284-0837>

A CONDIÇÃO FEMININA DA MULHER NEGRA EM “MARIA”, DE CONCEIÇÃO EVARISTO, E “NO SEU PESCOÇO”, DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Flávio Pereira Camargo
Lorrany Andrade da Cruz

A nossa escriturência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.
Conceição Evaristo

Resumo: Neste artigo temos como objetivo investigar como mulheres negras de diferentes diásporas africanas experienciam e manifestam (no sentido de manifesto, denúncia), em seu tempo-lugar, opressões estruturais relacionadas ao colonialismo, tais como o racismo, o sexismo e o classicismo (KILOMBA, 2019), rompendo com o discurso hegemônico e com a ótica colonizadora sobre seus corpos, suas identidades e sua sexualidade (COLLINS apud BERTH, 2018). Para tanto, pretendemos analisar as vivências distintas dessas personagens, tendo em vista o contexto sociocultural brasileiro, no conto “Maria”, de *Olhos d’água* (2016), de Conceição Evaristo, e o contexto diaspórico entre Nigéria e Estados Unidos no conto “No seu pescoço”, de *No seu pescoço* (2017), de Chimamanda Adichie, observando como as personagens femininas são silenciadas e como enfrentam esse silenciamento. A escolha dessas autoras e de suas obras decorre de uma necessidade latente na contemporaneidade de um olhar sobre as questões de gênero interseccionadas com raça e classe sem a necessidade de hierarquizá-las (RIBEIRO, 2019), pois essas categorias se inter cruzam na perspectiva do feminismo negro, buscando romper com uma cisão criada por uma sociedade desigual, patriarcalista e heterossexista.

Palavras-chave: Literatura negra. Feminismo negro. Mulheres negras. Opressões estruturais.

Abstract: In this paper we aim to investigate how black women from different African diasporas experience and manifest (in the sense of manifest, denunciation), in their time-place, structural oppressions related to colonialism, such as racism, sexism, and classicism (KILOMBA, 2019), breaking with the hegemonic discourse and the

colonizing perspective on their bodies, their identities and their sexuality (COLLINS apud BERTH, 2018). In order to do so, we intend to analyze the different experiences of these characters, considering the Brazilian sociocultural context in the short story “Maria”, from the work *Olhos d’Água* (2016), by Conceição Evaristo, and the diasporic context between Nigeria and the United States in the short story “The Thing Around Your Neck”, from *The Thing Around Your Neck* (2017), by Chimamanda Adichie, observing how female characters are silenced and how they face this silencing. The choice of these authors and their works stems from a latent need in the contemporary perspective of looking at gender issues intersected with race and class without the need to hierarchize them (RIBEIRO, 2019), as these categories intersect in the perspective of feminism black, seeking to break with a split created by an unequal, patriarchal and heterosexist society.

Keywords: Black literature. Black feminism. Black women. Structural oppressions.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Durante muito tempo, foi negado às pessoas negras, em especial às mulheres negras, o direito de serem *sujeitos*, ou seja, o direito de contarem as próprias histórias e vivências, sendo fadadas a ter suas identidades objetificadas, isto é, reduzidas a uma existência de um *objeto* descrito e representado pelo dominante, retiradas de sua subjetividade (KILOMBA, 2019). Antes disso, foi-lhes negado o direito à existência e à humanidade. No que diz respeito à literatura, além de suas produções serem invisibilizadas, essas mulheres eram vistas sob uma ótica colonizadora e estereotipada. Conceição Evaristo (2009), ao fazer um estudo sobre os estereótipos de negros presentes na literatura brasileira,

afirma que os personagens negros são vistos e representados, em sua maioria, como sujeitos afásicos ou detentores de uma linguagem estranha, incapaz de apreender o idioma *branco*. No caso das mulheres negras,

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

Essa objetificação do corpo da mulher negra ocorria por ela ser a antítese de masculinidade e de branquitude, pois, como afirma Grada Kilomba (apud RIBEIRO, 2019), as mulheres negras estão em um lugar de subalternidade ainda mais difícil de ser superado. Dessa forma, por muito tempo suas vozes foram silenciadas e desumanizadas, negando-lhes o direito à humanidade. “Por serem vítimas de opressões inter cruzadas, as mulheres negras encontram-se em um ‘não lugar’, mas mais além: consegue[m] observar o quanto esse não lugar pode ser doloroso e igualmente atenta[s] também no que pode ser um lugar de potência” (RIBEIRO, 2019, p. 46).

Conceição Evaristo, escritora brasileira, e Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, são mulheres negras que partem

desse lugar de potência e quebram a ótica colonizadora tida sobre si por meio da produção literária. Por ambas estarem nesse lugar de sujeito-mulher-negra, nota-se que, em suas obras, existem semelhanças nas experiências vivenciadas pelas personagens femininas, apesar dos distintos contextos implicarem em certas diferenças. Desse modo, pretendemos, neste trabalho, investigar como mulheres negras de diferentes diásporas africanas experienciam e manifestam (no sentido de manifesto, denúncia), em seu tempo-lugar, opressões estruturais relacionadas ao colonialismo, tais como o racismo, o sexismo e o classicismo (KILOMBA, 2019), considerando o modo como as personagens femininas são silenciadas e como enfrentam esse silenciamento. Neste sentido, analisamos as vivências distintas dessas mulheres, tendo em vista o contexto sociocultural brasileiro, o conto “Maria”, de *Olhos d’água* (2016), de Conceição Evaristo, e o contexto diaspórico entre Nigéria e Estados Unidos a narrativa “No seu pescoço”, incluída em *No seu pescoço* (2017), de Chimamanda Adichie.

Para alcançar esses objetivos, partimos de uma pesquisa bibliográfica, com base no pensamento feminista negro, que propõe um olhar sobre as questões de gênero interseccionadas com as de raça e classe sem a necessidade

de hierarquizá-las, como nos diz Djamilia Ribeiro (2019). Dessa forma, inicialmente, faremos uma incursão pelo feminismo negro, além da abordagem do conceito de interseccionalidade, lugar de fala e empoderamento, tendo em vista o silenciamento epistêmico imposto às pessoas negras, em especial às mulheres negras. Além disso, faremos uma breve retomada dos conceitos de pós-colonialidade e diáspora, a partir dos estudos pós-coloniais de Claudio Braga (2014) acerca da obra de Chimamanda Adichie. Além disso, julgamos crucial uma reflexão acerca de alguns conceitos-chave como o racismo estrutural e institucional no contexto brasileiro para a análise de “Maria”, de *Olhos d’água* (2016). As análises desses textos, considerando suas especificidades, com o objetivo de analisar como as personagens femininas experienciam e manifestam as opressões que sofrem, assim como enfrentam o silenciamento imposto a elas, nos permitirá elaborar uma reflexão sobre a importância de mulheres negras se autodeterminarem, para que possam se emancipar e reconstruir seu lugar dentro da sociedade, além de construir novos lugares reivindicando para si o seu lugar de potência, que é seu por direito e pertencimento.

1. FEMINISMO NEGRO: UMA DISCUSSÃO NECESSÁRIA

As mulheres negras estão em uma situação de dupla subalternidade por estarem inseridas em uma sociedade desigual, racista e sexista, que lhes nega o lugar de sujeito, sendo reduzidas, muitas vezes, à objetificação. Daí a necessidade de um olhar e de uma discussão teórico-crítica acerca do feminismo negro e do lugar dessas mulheres na sociedade e na literatura. Para Djamilia Ribeiro,

Kilomba sofisticada a análise sobre a categoria do *Outro* quando afirma que mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supremacista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade. Nessa análise, percebe o status das mulheres brancas como oscilantes, pois são mulheres, mas são brancas, do mesmo modo, faz a mesma análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função de *Outro do Outro*. (2019, p. 38, grifo da autora)

Tendo em vista essa situação, percebemos que essas mulheres são desumanizadas e suas vozes silenciadas pela estrutura da sociedade. Até mesmo no movimento feminista, que busca a igualdade de gênero, porém, não considera as especificidades de mulheres não brancas.

Angela Davis, em sua obra *Mulheres, raça e classe* (2016), publicada originalmente na década de 1980, lança um olhar sobre o sufrágio feminino, o racismo e a luta de classes nos Estados Unidos, tendo como centro a mulher negra e sua importância nesse contexto. Pelo próprio título, notamos uma visão interseccional da autora que observa como as opressões sexistas, racistas e classistas atingem as mulheres negras: “a condição de mulheres que sofriam com a combinação das restrições de sexo, raça e classe, elas tinham um poderoso argumento pelo direito ao voto” (DAVIS, 2016, p. 149). Em relação ao movimento sufragista, a escritora nota o crescente racismo, visto que esse atendia somente a necessidade de mulheres brancas da classe média, excluindo as operárias e principalmente as mulheres negras: “o racismo operava de forma tão profunda no interior do movimento sufragista feminino que as portas nunca se abriram de fato às mulheres negras” (DAVIS, 2016, p. 149).

Devido a isso, surgiu o feminismo negro, dado que o feminismo pretensamente universal não atendia às necessidades de mulheres que não eram brancas, como observa Djamila Ribeiro:

Teorias feministas brancocêntricas, mas que se pretendem universais, por mais que possuam uma posição política de emancipação, na ação não realizam seu

objetivo, pois negam as especificidades de outras mulheres, representando assim somente mulheres em situações de algum privilégio social. (2016, p. 22)

Nesse viés, Ribeiro retoma o pensamento de Lélia Gonzalez que reflete sobre a ausência de mulheres negras e indígenas no feminismo hegemônico, além de criticar “essa insistência das intelectuais e ativistas em somente reproduzirem um feminismo europeu, sem dar a devida importância sobre a realidade dessas mulheres em países colonizados” (RIBEIRO, 2019, p. 24). Dessa maneira, Gonzalez defende um feminismo afro-latino-americano, colocando em evidência que essas mulheres compartilham mais do que experiências baseadas na escravidão, no racismo e no colonialismo: elas compartilham processos de resistências (apud RIBEIRO, 2019).

Pensando no contexto brasileiro, Sueli Carneiro (2016) expõe a necessidade de enegrecer o feminismo, expressão que busca assinalar “a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática político para integrar as diferentes expressões do feminino construídas em sociedades multirraciais e pluriculturais” (CARNEIRO, 2016, p. 151). Essa perspectiva, segundo Carneiro, “emerge da

condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre”, a qual condena “as mulheres negras a uma situação perversa e cruel de exclusão e marginalização sociais” (2016, p. 165).

Portanto, o feminismo negro não busca trazer cisões ou separações, porque

ao nomear as opressões de raça, classe e gênero, entende-se a necessidade de não hierarquizar opressões, de não criar, como diz Angela Davis, em *Mulheres negras na construção de uma nova utopia*, “primazia de uma opressão em relação a outras”. Pensar em feminismo negro é justamente romper com a cisão criada numa sociedade desigual, logo é pensar projetos, novos marcos civilizatórios para que pensemos em um novo modelo de sociedade. (RIBEIRO, 2019, p. 13-14, grifo da autora)

Assim, como diz Joice Berth (2018), a perspectiva feminista negra visa superar as opressões estruturais e ampliar o conceito de humanidade. Considerando que o feminismo negro é essencialmente interseccional, faz-se necessário abordar esse conceito, assim como os conceitos de *lugar de fala* e *empoderamento*, tendo em vista que a situação específica de mulheres negras silencia suas vozes, saberes e produções intelectuais.

1.2 INTERSECCIONALIDADE, LUGAR DE FALA E EMPODERAMENTO: FERRAMENTAS DE COMBATE AO SILENCIAMENTO EPISTÊMICO

O termo interseccionalidade é inaugurado em 1989, por Kimberlé Crenshaw, ao publicar em inglês o artigo “Demarginalizing the intersection of race and sex: feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics” (AKOTIRENE, 2019). Porém, em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, de 1984, e em “Por um feminismo afro-latino-americano”, de 1988, Lélia Gonzalez apontou a intersecção entre gênero, raça e classe, inclusive, chamando a atenção para a maior dificuldade da inserção trabalhista de lésbicas negras. Assim, essa autora contribuiu para a construção desse conceito teórico, antes de ele ser nomeado e difundido por Crenshaw. Isso corrobora com o pensamento de Ribeiro (2018), ao afirmar que várias feministas negras já se utilizavam de uma análise interseccional antes da inauguração do termo (RIBEIRO, 2018).

De acordo com Kimberlé Crenshaw,

a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo

caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro. (apud AKOTIRENE, 2019, p. 19)

Neste sentido, o conceito de interseccionalidade nos permite compreender como as opressões estruturais oriundas de sociedades de matriz colonial se inter cruzam e interagem simultaneamente, dando

instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2019, p. 19)

Entretanto, a interseccionalidade é pensada pelas mulheres negras, marcadamente as feministas negras, de forma mais abrangente, uma vez que é tida como ferramenta essencial de estratégia e luta política (BERTH, 2018). Segundo Berth, nenhum outro grupo é tão necessitado “desses processos e de sua aplicabilidade fática quanto o de mulheres negras” (2018, p. 63). Devido a isso, Akotirene (2019) acredita que a interseccionalidade deve ser mencionada como sugestão das feministas negras e não ser dita como feminismo interseccional, pois elas são proponentes da interseccionalidade enquanto metodologia,

visando combater discriminações multideterminadas, pautadas, de início, no binômio raça-gênero.

Considerando a situação das mulheres negras de dupla subalternidade pela intersecção de opressões de raça e de gênero, notamos o silenciamento epistêmico, uma vez que o modelo eurocêntrico branco, por ter poder na estrutura social, também determina quais saberes são legitimados. Dessa maneira, o modelo valorizado e universal de ciência é branco, pois o privilégio social equivale ao privilégio epistêmico (RIBEIRO, 2019). Essa hierarquização confere ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, “estruturando-o como dominante e, assim, inviabilizando outras experiências do conhecimento” (RIBEIRO, 2019, p. 24), tendo como consequência a legitimação da explicação epistemológica eurocêntrica como superior.

Logo,

as experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente. (RIBEIRO, 2019, p. 63)

Sob esse viés, as possibilidades de mulheres negras se fazerem ouvir é ainda menor. Perante essa perspectiva, se

faz pertinente abordar as reflexões de Ribeiro (2019) sobre o lugar de fala. De acordo com a filósofa, o lugar social que ocupamos nos faz ter vivências e perspectivas diferentes, e quando falamos, o fazemos a partir desse *locus* social. Além disso, esse lugar pode silenciar determinadas vozes e dar legitimidade a outras. Ou seja, há uma hierarquização de saberes e também um silenciamento daqueles que estão em um lugar de subalternidade na estrutura da sociedade, a exemplo das mulheres negras. Dessa maneira, há a promoção de uma voz única, pretensamente universal, falando sobre vozes silenciadas estruturalmente.

Em vista disso, Ribeiro (2019) pensa esse lugar de fala “como [possibilidade para] refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência” (RIBEIRO, 2019, p. 64). Assim, essa teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz enxergar que a visão da historiografia tradicional, feita a partir da perspectiva de homens brancos, não é universal e tampouco única, mas tem relação com o *locus* social, que é metáfora do poder. Logo, ao pensar em lugar de fala, criamos a possibilidade de abrir caminhos

para que vozes subalternas possam ser ouvidas, além de se refutar uma visão universal de mulher e de negritude (RIBEIRO, 2019).

Segundo Ribeiro (2019), para possibilitar voz e visibilidades a esses sujeitos, que foram considerados implícitos dentro da normatização hegemônica (masculina e branca), é necessário promover uma multiplicidade de vozes através do “deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala” (RIBEIRO, 2019, p. 42-43), e, assim, romper com o regime de autorização discursiva, ou seja, que apenas uma voz seja autorizada a falar e dar sua perspectiva. Ao se alcançar isso, ampliamos o conceito de humanidade e damos um passo em direção a uma sociedade mais igualitária, já que as particularidades dos sujeitos oprimidos serão consideradas a partir de seu próprio ponto de vista e de suas vivências.

Notamos, a partir disso, o elo entre lugar de fala e o feminismo negro, relação realçada por Ribeiro (2019) ao fazer uma breve incursão pelo pensamento de feministas negras no início da sua obra *Lugar de fala*. Para a autora, as “mulheres negras estavam produzindo insurgências contra

o modelo dominante e promovendo disputas de narrativas” (2019, p. 23) há muito tempo, a exemplo de Sojourner Truth, com seu discurso “E não sou eu uma mulher?”, em 1851. Essas contra-narrativas são formas de reivindicar diferentes pontos de análise e marcar o lugar de fala de quem os propõe, objetivos alinhados com o Feminismo Negro (RIBEIRO, 2019).

A partir dessas reflexões, entendemos a importância de mulheres negras se autodefinirem para que possam se emancipar e ressignificar seu lugar dentro da sociedade, sendo uma estratégia importante para combater a ‘intervenção da mulher negra’ pela ótica colonizadora (COLLINS apud BERTH, 2018, p. 74). Desse modo, “a mulher negra, ao passar a falar de si, poderia contribuir por meio de sua perspectiva com a teoria feminista por oferecer novas possibilidades de enfrentamento e ações políticas. Por descentrar uma visão que era brancocêntrica, mas tida como universal” (RIBEIRO, 2016, p. 23). A criação, pelas feministas negras, dos conceitos aqui abordados já indica uma ação política de resistência.

No que diz respeito a essas novas possibilidades de enfrentamento de opressões estruturais, Joice Berth (2018) aponta o empoderamento como uma ferramenta para tal. Em seu trabalho, o empoderamento “não visa retirar poder

de um para dar a outro a ponto de se inverter os polos de opressão, mas sim uma postura de enfrentamento da opressão para a eliminação da situação injusta e equalização de existências em sociedade” (BERTH, 2018, p. 16).

Nesse sentido, a autora faz uma relação entre o empoderamento e o lugar de fala, no sentido de ambos os conceitos serem instrumentos na luta pelo direito à voz e à existência, além de complementar os vazios deixados pelo pensamento hegemônico considerado como universal. O empoderamento (assim como o lugar de fala) se relaciona estreitamente com o Feminismo Negro, já que esse movimento o resgatou e o ressignificou. Neste sentido,

tendo como fator limítrofe, a permanência na base da pirâmide social, esse resgate mostra-se fundamental para nossa movimentação na luta pela quebra da formação hegemônica dessa pirâmide. Podemos chamar de resgate, pois não é novidade para os movimentos de mulheres negras, a necessidade de busca por processo de *empoderamento* como condição de sobrevivência. (BERTH, 2018, p. 103, grifo da autora)

Dessa maneira, o empoderamento torna-se necessário para a equalização de existências na sociedade e para a sobrevivência física e mental de mulheres negras. No que diz respeito às produções literárias, notamos esse silenciamento

epistêmico de pessoas negras, mas também a possibilidade de afirmação de um contra-discurso através da literatura negra. Nesse viés, Conceição Evaristo (2009) reflete sobre os estereótipos de negros presentes na literatura brasileira, defendendo, ainda, a necessidade de “um contra-discurso à literatura produzida pela cultura hegemônica, [uma vez que] os textos afro-brasileiros surgem pautados pela vivência de sujeitos negros/as na sociedade brasileira [...] trazendo experiências diversificadas, desde o conteúdo até os modos de utilização da língua” (EVARISTO, 2009, p. 27). Em relação a essas vivências, Conceição Evaristo cunha o conceito de “escrevivência”:

Ele [o texto] tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma subjetividade própria vai construindo sua escrita, vai inventando, criando o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um corpo-mulher-negra em vivência e que por esse ser o meu corpo, e não outro, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. (EVARISTO, 2009, p. 18)

Dessa forma, as vivências de Evaristo, em seu corpo-mulher-negra, faz com que seu texto literário seja traçado a partir das particularidades e da consciência de um sujeito marcado pela dupla subalternidade. Assim, a

Escrevivência parte da consciência do vivido que faz da escrita compromisso como um lugar de autoafirmação das especificidades daquele que escreve (ALVES; SOUZA, 2018). Nesse sentido, nas próximas seções, analisamos o conto “No seu pescoço”, da obra homônima de Chimamanda Adichie, e o conto “Maria”, de *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo, haja vista as especificidades de cada contexto. Após essa análise, apontaremos as confluências e divergências das experiências de opressões das personagens femininas, tendo em vista a perspectiva feminista negra (já que essa considera a sobreposição de opressões) e a sua relação com os conceitos de interseccionalidade, empoderamento e lugar de fala, importantes ferramentas de combate ao silenciamento epistêmico. A partir dessa leitura, será possível elaborar uma reflexão sobre a importância de duas mulheres negras e escritoras que rompem com a ótica colonizadora tida sobre si, provocando fissuras no cânone literário.

2. A CONDIÇÃO FEMININA DA MULHER NEGRAAFRICANA NOS ESTADOS UNIDOS: DIÁSPORA E PÓS-COLONIALIDADE EM “NO SEU PESCOÇO”

Chimamanda Ngozi Adichie nasceu em Enugu, Nigéria, em 1977 e pertence ao povo Ibo. Aos 16 anos, muda-se para os Estados Unidos para estudar comunicação. É Graduada em Comunicação pela Universidade Drexel e em Ciência

Política pela Universidade Estadual de Connecticut. Além disso, tem Mestrado em Criação Literária na Universidade John Hopkins e em Estudos Africanos na Universidade de Yale. O seu primeiro romance *Hibisco roxo*, foi publicado em 2003. Desde então, escreveu mais dois romances *Meio sol amarelo* (2006), *Americanah* (2013) e uma coletânea de contos, *No seu pescoço* (2009). Suas obras já receberam mais de 14 prêmios, além de diversas indicações. Também é conhecida por duas miniconferências: *The danger of a single story* [O perigo de uma história única] e *We all should be feminists* [Sejamos todos feministas], promovidas pelo grupo sem fins lucrativos *Technology, Entertainment, Design (TED)* e divulgada para milhões de pessoas através de plataformas de vídeos, como o Youtube; a primeira, de 2009, e a segunda, de 2013 (BRAGA; 2014, 2019).

No seu pescoço (2009) reúne 12 dentre seus vários contos, antes publicados de modo separado em revistas literárias e jornais, sendo narrativas ambientadas tanto na Nigéria quanto nos Estados Unidos, remetendo a uma dialética diaspórica (BRAGA, 2014). Segundo Claudio Braga (2014), as cinco narrativas que se passam nos Estados Unidos são intercaladas às que se situam na Nigéria, indicando que os doze contos aparecem dispostos de modo alternado em

termos de espaço ficcional. De acordo com o autor, essa organização, tanto da estrutura da coletânea, quanto dos enredos dos contos, nos permite confrontar a tensão entre o lugar de origem e o país hospedeiro, assim como enfatizam que “o movimento diaspórico deixa de ser apenas geográfico para existir no âmbito simbólico da ficção, com retornos possíveis de ocorrer na imaginação, nos conflitos interiores de cada um” (BRAGA, 2014, p. 52).

Tendo em vista esse movimento diaspórico nas narrativas e na ficção de Adichie, retomaremos brevemente os conceitos de diáspora e pós-colonialidade, conceitos operacionais necessários para a leitura do conto “No seu pescoço”, pois nesta narrativa a autora explora a vivência de Akunna, uma jovem nigeriana, nos Estados Unidos.

Primeiramente, o termo diáspora está ligado à ideia de espalhamento, dispersão. “Safran (1991) se dedica à tarefa de definir a diáspora, ao descrever comunidades expatriadas que teriam determinadas características” (SAFRAN apud BRAGA, 2014, p. 32), dentre elas, a dispersão de um centro para duas ou mais regiões periféricas ou estrangeiras; compromisso com a manutenção ou restauração da terra natal, sua segurança e prosperidade. Ademais, segundo Braga (2014), Cohen (1999) inclui três novos aspectos em

relação aos de Safran (1991), sendo um deles o fato de que a diáspora envolve “uma expansão para além de uma terra natal à procura de trabalho, em busca de comércio ou por futuras ambições coloniais” (COHEN apud BRAGA, 2014, p. 33). No caso do continente africano, pensa-se na “velha diáspora africana”, ou seja, o tráfico de pessoas e as “novas diásporas africanas” oriundas da descolonização política ou a independência das ex-colônias, relacionadas à condição contemporânea da pós-colonialidade (BRAGA, 2019). Entre essas novas diásporas está a nigeriana.

A Nigéria, ex-colônia britânica, é uma nação jovem e complexa, com mais de 162 milhões de habitantes, localizada na África ocidental. De acordo com o IBGE (2011), seu PIB é de 196 milhões de dólares, cerca de 10 vezes menor que o brasileiro. As condições econômicas precárias têm como resultado a falta de oportunidades de trabalho, talvez a causa principal para a diáspora nigeriana contemporânea, além da violência e a instabilidade social provocadas por tensões religiosas entre grupos étnicos como ibos, iorubás e haussás, entre outros (BRAGA, 2014).

Essa nova diáspora se relaciona com a condição de pós-colonialidade, que é definida por Braga como

uma condição contemporânea multifacetada, surgida a partir da extinção da colonização

formal, em parte determinada pelo sistema mundial de Estados-nações, que se caracteriza pela presença persistente e até o reforço de preceitos e valores culturais disseminados por colonizadores, porém hibridizados de maneira complexa tanto com preceitos e valores pré-coloniais – que resistiram, apesar da violência da colonização –, como também com preceitos e valores contemporâneos de culturas terceiras. (BRAGA, 2019, p. 40)

Além disso, marcam essa condição mundial contemporânea a intensa inquietude e mobilidade, que se dá nos deslocamentos e relocações, tanto geográficos e físicos como também simbólicos e abstratos, oriundos da reconfiguração estabelecida pelo processo político de independência dos países colonizados (BRAGA, 2019).

Essas duas condições (de diáspora e pós-colonialidade) são relevantes na literatura de Adichie. Segundo Braga (2019), em *Americanah*, tem-se em Ifemelu e nos taxistas nigerianos o sujeito pós-colonial diaspórico: são sujeitos imigrantes, que vêm da Nigéria, sendo assim, carregam as marcas do presente diaspórico e do passado colonial (BRAGA, 2019). Esse sujeito também se faz presente nos contos da autora ambientados nos Estados Unidos, como ocorre em “No seu pescoço”.

Em primeiro lugar, no início da narrativa percebemos uma visão idealizada e ingênua dos Estados Unidos (uma

visão comercializada pelos próprios estadunidenses em seus produtos culturais), país visto como a terra das oportunidades, como vemos no fragmento abaixo:

Você pensava que todo mundo nos Estados Unidos tinha um carro e uma arma; seus tios, tias e primos pensavam o mesmo. Logo depois de você ganhar a loteria do visto americano, eles lhe disseram: daqui a um mês, você vai ter um carro grande. Logo, uma casa grande. Mas não compre uma arma como aqueles americanos. (ADICHIE, 2017, p. 125)

Essa perspectiva do “sonho americano” faz com que os parentes de Akunna peçam que ela os envie uma série de presentes – bolsas, sapatos, perfumes. Assim, notamos que a motivação da diáspora é a busca de uma melhor oportunidade de ascensão econômica, e isso se daria, inferimos, por meio do trabalho e do estudo, o que conflui com um dos aspectos citados por Cohen (1999) sobre a diáspora. Quando a jovem chega aos Estados Unidos passa a morar com os tios e seus filhos e também frequenta a faculdade comunitária, onde as garotas tinham uma visão estereotipada e racista de imigrantes africanos:

Elas perguntaram onde você tinha aprendido a falar inglês, se havia casas de verdade na África e se você já tinha visto um carro antes de vir para os Estados Unidos. Olharam boquiabertas para o seu cabelo. Ele fica em pé ou cai quando você solta as tranças? Elas

queriam saber. Fica todo em pé? Como? Por quê? Você usa pente? Você sorria de um jeito forçado enquanto elas faziam essas perguntas. (ADICHIE, 2017, p. 126)

Essa imagem construída pelas garotas, que não admite a possibilidade de haver carros ou casas no continente africano, é causada pela história única divulgada sobre África, como alerta Chimamanda Adichie em sua conferência “O perigo de uma história única”. Essa visão unilateral causa a perpetuação de estereótipos e o apagamento de múltiplas facetas de diversos povos, lugares e culturas. Observamos, ainda, o estranhamento do cabelo afro, visto como algo exótico, uma vez que é afastado da estética europeia/caucasiana. O cabelo de Akunna não é objeto desses tipos de comentários na Nigéria, país com população negra em sua maior parte, porém, na terra hospedeira, já se torna uma questão, marcando conflitos que passam a existir a partir da diáspora desse sujeito. De acordo com Berth, “temos as intersecções de opressão machista e racista pautando a existência de mulheres negras pois, ao homem negro, algumas cobranças estéticas para a aproximação da imagem do homem caucasiano são facultativas” (2018, p. 94). Desse modo, talvez o cabelo não fosse alvo de perguntas ignorantes se se tratasse de um jovem nigeriano e não de uma mulher.

Apesar disso, Akunna se sente confortável na casa de seus tios: “Eles falavam igbo e comiam *garri* de almoço. Era como estar em casa” (ADICHIE, 2017, p. 127). Segundo Braga, “o ambiente acolhedor pressupõe uma condição diaspórica solidária, em que o grupo se encontra unido e harmonioso, até que uma noite o tio desce ao porão onde Akunna dorme” (2014, p. 46). Ele a agarra com força e aperta sua bunda, a assediando sexualmente, deixando implícito que era algum tipo de “pagamento” pela acolhida que deram a ela, pois na “América era dar e receber”. Esse assédio marca a questão de gênero, a opressão patriarcal que faz parte da estrutura social e que a atinge em sua condição feminina. Como aponta Akotirene (2019), as mulheres negras são atingidas pela colisão de estruturas e pela interação simultânea de avenidas identitárias. É o que acontece com Akunna desde sua chegada à terra hospedeira, porque além de ser mulher e negra (envolvendo, assim, a interseccionalidade de opressões de raça e gênero), é emigrante do continente africano, marcando-a como estranha e exótica, condição que mulheres afro-estadunidenses, por exemplo, não experienciarão.

Conforme Braga, “a partir do assédio sexual, a ilusão do lar como ambiente de proteção e aconchego se desfaz e o país hospedeiro, para Akunna, fica ainda mais distante

do idealizado” (2014, p. 47). Logo, as ilusões da jovem se desfazem uma por uma: não houve enriquecimento imediato e, após sair da casa do tio, ela se instala em um pequeno quartinho, trabalha como garçonne com uma remuneração baixa que mal dá para suas despesas (porém, sempre envia metade do salário para os pais na Nigéria) e precisa parar de cursar a faculdade. Esse compromisso da personagem em apoiar seus familiares ao enviar parte de suas economias indica a iniciativa de manutenção da terra natal (SAFRAN apud BRAGA, 2014). Não obstante, Akunna nunca escreve, embora tenha vontade de relatar o que vê, pois não tem dinheiro suficiente para comprar os presentes pedidos pelos parentes. Ela se sente invisível e isolada: “sentir-se ignorada é mais do que a circunstância pessoal de Akunna, verificando-se com frequência na condição diaspórica em que o país hospedeiro não reconhece a presença ou não deseja interagir com as minorias diaspóricas” (BRAGA, 2014, p. 47). Esse isolamento faz com que ela sinta a “coisa em volta do seu pescoço” (em inglês, o título do conto é “The thing around your neck”), que a sufoca toda noite. Essa expressão “alude ao fato de Akunna não conseguir se expressar oralmente, tampouco por escrito” (BRAGA, 2014, p. 47), assim como o sufoco pelo qual a personagem passa, que a aperta e a incomoda, como um torcicolo.

A ignorância e a perspectiva unilateral que os estadunidenses médios têm de África é ainda mais perceptível nas falas direcionadas a Akunna pelos clientes do restaurante onde ela trabalha: “Muitas pessoas no restaurante perguntavam quando você tinha chegado da Jamaica, pois achavam que qualquer negro com sotaque estrangeiro era jamaicano. Alguns que adivinhavam que você era africana diziam que adoravam elefantes e queriam fazer um safári” (ADICHIE, 2017, p. 130). Entretanto, um dia aparece um rapaz que a surpreende por não fazer as mesmas perguntas dos outros clientes: perguntou se ela era iorubá ou igbo, e relatou algumas viagens que fizera para a África, demonstrando ser intelectual, porém, não condescendente. Ele (não nomeado na narrativa) a chama para sair algumas vezes, mas ela sempre recusa, até que uma noite ela aceita.

Com o namoro, a coisa em volta do pescoço de Akunna se afrouxa, no entanto, percebemos várias dificuldades no relacionamento, principalmente pelo fato de haver certa dessintonia entre os dois e do estranhamento causado pelo fato de ser um casal interracial. O primeiro problema vem do fato de a jovem ter experiências na Nigéria (de necessidades) que a afastam da realidade vivida por seu namorado, que por vezes não a compreende, tanto por

estar em um lugar social diferente, de privilégios (como um homem, branco, rico e filho de pais que são professores universitários) quanto pelas diferenças culturais. Por mais que tente, ele não a entende inteiramente. A retomada da terra natal por meio das memórias de Akunna, no âmbito simbólico, como observa Braga (2014), indica que a Nigéria é um lugar de sofrimento e dificuldade, porém, ao mesmo tempo, é “um espaço familiar, conhecido, onde sabem lidar com as adversidades, diferentemente do que ocorre na diáspora” (BRAGA, 2014, p. 38).

Além das adversidades já vistas, há os conflitos que resultam do fato de eles serem um casal interracial: um exemplo relevante é o momento em que um garçom de um restaurante bastante frequentado pelos dois presume que ela não poderia ser namorada dele, apesar de eles se beijarem e estarem sempre juntos. Ele não corrigiu o homem, o que magoou Akunna. Mesmo depois de ela explicar isso, ele não a entendeu. Há, ainda, outras reações semelhantes de estranhamento em vista de um casal interracial, como observamos abaixo:

Pela reação das pessoas, você sabia que vocês dois eram anormais – o jeito como os grosseiros eram grosseiros demais e os simpáticos, simpáticos demais. As velhas e os velhos brancos que murmuravam

e o encaravam, os homens negros que balançavam a cabeça para você, as mulheres negras com pena nos olhos, lamentando a sua falta de autoestima, seu desprezo por si mesma. (ADICHIE, 2017, p. 136)

Todas elas se fundamentam na relação do individual e do social: os dois estão em um relacionamento pessoal, todavia, fazem parte de uma sociedade que coloca as pessoas negras em um lugar de subalternidade: ela, como mulher negra, é oprimida, algo que não acontece com ele, como homem branco. Assim, os casais brancos e idosos os veem como incompatíveis, já que uma jovem negra não seria o suficiente para um rapaz branco. Os homens negros se sentem preteridos, e as mulheres negras veem Akunna com pena, como se ela tivesse se desprezando ao se relacionar com alguém que faz parte do grupo privilegiado que, muitas vezes, reforça a opressão racial e patriarcal.

Um dia, Akunna escreve para sua mãe, e a carta de resposta traz uma notícia triste: o pai da jovem havia morrido há cinco meses. Akunna, devastada, tenta se lembrar do que fez durante aquele tempo, enquanto não sabia do falecimento, e resolve retornar à Nigéria. O namorado se oferece para ir com ela, mas a jovem decide ir sozinha. Não se sabe se voltará aos Estados Unidos. Nesse sentido, a dor é a ruptura da diáspora e a retomada do laço.

Desse modo, constatamos que essa personagem nigeriana no exterior está em uma condição diaspórica “feita de memórias e referências da terra de origem, reconstituída e reimaginada na distância espaçotemporal e de novas vivências no país hospedeiro, em confronto com os pertences culturais trazidos da terra de origem” (BRAGA, 2014, p. 36), além de ser um sujeito pós-colonial, pois é marcado por uma intensa inquietude e mobilidade, próprias da pós-colonialidade, tanto geográfica (deslocamento Nigéria-Estados Unidos), quanto simbólica (apresentada por meio de memórias e referências da terra natal, que são colocadas em confronto com suas experiências na terra estrangeira). Enfim, por último, como dissemos, os conflitos que surgem a partir da chegada na terra do hospedeiro (o racismo e a ignorância no que se refere à África), além do sexismo, marcam a interseccionalidade (AKOTIRENE, 2019) de opressões que a atingem como mulher, negra e imigrante africana.

3. A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NEGRA: RACISMO ESTRUTURAL E OPRESSÃO PATRIARCAL EM “MARIA”

Maria da Conceição Evaristo de Brito nasceu em uma favela de Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1946. É Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica

do Rio de Janeiro e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Em 1990, Conceição Evaristo publicou seu primeiro poema nos *Cadernos Negros*, editados pelo grupo paulista Quilombhoje. Desde então, publicou diversos poemas e contos nos *Cadernos*, além de dois romances, *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da memória* (2006); uma coletânea de poemas, *Poemas da recordação* (2008); e três livros de contos, *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016).

O conto “Maria” compõe *Olhos d'água* (2014)¹, obra vencedora do prêmio Jabuti em 2015. Neste conto, a autora apresenta as inúmeras violências, desigualdades e pobreza às quais a população afro-brasileira é submetida, em especial as mulheres negras (GALLINDO, 2018), que, como dissemos, estão em um lugar de subalternidade difícil de ser superado, devido ao racismo e ao sexismo. Tendo em vista que o racismo é um elemento que estrutura a sociedade brasileira e está enraizado em suas instituições, faz-se pertinente fazer algumas considerações sobre o racismo “à brasileira”.

Abdias Nascimento (2017), em *O genocídio do negro brasileiro*, aborda sobre o brutal processo de colonização portuguesa, que, por vários meios, praticou o genocídio

1 A obra foi publicada em 2014, porém, a edição utilizada neste artigo é a de 2016.

de pessoas negras, de suas culturas e religiões através de um racismo mascarado. Primeiramente, o autor inicia com o processo de colonização portuguesa e a imediata escravização dos negros, pois

o ponto de partida nos assinala a chamada ‘descoberta’ do Brasil pelos portugueses, em 1500. A imediata exploração da nova terra se iniciou com o simultâneo aparecimento da raça negra, fertilizando o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio na escravidão. (NASCIMENTO, 2017, p. 57)

Os frutos do trabalho escravo foram aproveitados unicamente pela aristocracia branca. Após a abolição da escravatura, em 1888, não houve nenhuma medida do Estado de inclusão da população negra no meio social, além de várias leis que tinham como objetivo impedir sua mobilidade social. Segundo Ribeiro (2018), no Brasil, após os quase quatro séculos de escravidão, em que as pessoas negras trabalharam para enriquecer as brancas, houve o incentivo da vinda de imigrantes europeus. Esses receberam trabalho renumerado e, muitas vezes, terras do Estado brasileiro, de modo que, se seus descendentes desfrutam de uma realidade confortável, é graças a essa ajuda inicial. Por outro lado, “para a população negra, não se criou mecanismos de inclusão. Das senzalas fomos para as favelas.

Se hoje a maioria da população negra é pobre é por conta dessa herança escravocrata” (RIBEIRO, 2018, p. 72-73).

Essa herança se perpetua, também, por meio do racismo estrutural, pois perpassa os costumes, as atitudes, a mentalidade da nação devido ao processo de genocídio explicitado e do racismo institucional, uma vez que as instituições criam barreiras para a mobilidade social dos negros e seu acesso a espaços de poder. No caso das mulheres negras, essas questões raciais se conjugam com as de gênero através da interseccionalidade, pois as opressões estruturais oriundas de sociedades de matriz colonial se inter cruzam e interagem simultaneamente (AKOTIRENE, 2019). O sistemático estupro das mulheres negras pelos colonizadores, exposto por Nascimento (2017), reverbera na sua hipersexualização e desumanização nos dias atuais.

Essas opressões se refletem nas escrevivências de Conceição Evaristo. O conto “Maria” se inicia com a protagonista, uma mulher negra, esperando o ônibus há mais de meia hora no ponto. Através do narrador onisciente, notamos a condição social da personagem: “No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso,

a patroa ia jogar fora” (EVARISTO, 2016, p. 39). A menção da patroa indica que Maria é uma empregada doméstica de baixa condição econômica, porque seu único meio de transporte é o ônibus, cuja passagem estava aumentando tanto que havia risco de não haver nem mesmo esse meio de locomoção. Ademais, a personagem fica somente com os restos do banquete da patroa. Assim, é perceptível a situação dessa classe no país: relegada a ficar com os restos, até mesmo o que é considerado lixo: “O osso, a patroa ia jogar fora”. Percebemos que, no Brasil, a muitas mulheres negras são negadas oportunidades de emprego fora de serviços manuais, como observa Carneiro:

Segundo dados divulgados pelo Ministério do Trabalho e pelo Ministério da Justiça na publicação *Brasil, gênero e raça*, “as mulheres negras ocupadas em atividades manuais fazem um total de 79,4%”. Destas, 51% estão alocadas no emprego doméstico e 28, 4% são lavadeiras, passadeiras, cozinheiras serventes. (2011, p. 127 e 128, grifo da autora)

Mais uma vez, notamos discriminações atingindo simultaneamente essas mulheres, a exemplo de Maria, vítima de opressões estruturais que se inter cruzam, vindas, como diz Ribeiro (2018), da herança escravocrata do país, que cria barreiras à ascensão e à mobilidade social de pessoas negras.

No início da narrativa, vemos que, apesar do seu cansaço, Maria estava feliz, porque poderia usar a gorjeta para comprar remédio para a gripe de seus meninos e levar as frutas para eles: “As crianças nunca tinham comido melão. Será que os meninos iriam gostar de melão?” (EVARISTO, 2016, p. 40). As frutas parecem ser algo incomum, dado que as crianças nunca haviam experimentado melão. O contraste de classe entre Maria e sua patroa é ainda maior quando o leitor toma conhecimento de um corte na mão da personagem feito por uma faca a laser, objeto tecnológico: “A palma de uma de suas mãos doía. Tinha sofrido um corte, bem no meio, enquanto cortava o pernil para a patroa. Que coisa! Faca a laser corta até a vida!” (EVARISTO, 2016, p. 40).

Maria entra no ônibus e um homem paga a própria passagem e a dela. Ela o reconhece: é o pai de seu filho mais velho, de quem sente saudades. Narrada por meio do discurso indireto livre, uma conversa se desenrola entre eles aos cochichos, sem que um se virasse para o outro. O homem pergunta a ela sobre o menino, diz que sente saudades deles, se ela tinha tido outros filhos: “Ela teve mais dois filhos, mas não tinha ninguém também” (EVARISTO, 2016, p. 40). A partir disso, apreendemos que o fato de Maria ser mãe solo é resultado da solidão da mulher negra,

a “independência” da mulher negra em consequência da irresponsabilidade autorizada e legitimada do homem pelo patriarcado. No que diz respeito à sua condição de mãe, Evaristo observa que na literatura brasileira hegemônica “à personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral” (2009, p. 23). Porém, na sua escrita literária, em um contra-discurso, Maria aparece nesse papel.

Após a conversa aos cochichos entre Maria e o pai de seu primogênito, uma ação repentina dele muda o clima da narrativa: “Ela, ainda sem ouvir direito, adivinhou a fala dele: um braço, um beijo, um carinho no filho. E, logo após, levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto” (EVARISTO, 2016, p. 41). Todos no ônibus ficaram em silêncio enquanto o outro homem recolhia os pertences dos passageiros, enquanto isso, Maria estava com muito medo, por causa dos três filhos: “Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos? [...]. O comparsa de seu ex-homem passou por ela e não pediu nada” (EVARISTO, 2016, p. 41).

Os assaltantes desceram e um dos passageiros começou a insultar e acusar Maria:

Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. Maria

se assustou. Ela não conhecia assaltante algum. Conhecia o pai de seu primeiro filho. Conhecia o homem que tinha sido dela e que ela ainda amava tanto. Ouviu uma voz: *Negra safada, vai ver estava de coleio com os dois.* (EVARISTO, 2016, p. 41, grifo da autora)

O machismo e o racismo nessas falas reforçam como a opressão patriarcal rebaixa a mulher e a violenta (“puta safada”), o que nos remete ao fato de que

[...] *ser mulher* não é apenas diferente de *ser homem*, como também implica inferioridade, desvalorização, opressão. Embora não haja espaço para se discutir a polissemia do conceito de opressão, entende-se necessário indicar, pelo menos, que o oprimido tem seu campo de opções reduzido, sendo objeto de um processo de dominação-exploração. (BENDA, 2016, grifo nosso)

Também há a reafirmação do racismo, através da marcação dela como “negra safada”, indicando que sua negritude, assim como sua condição de mulher, denota inferioridade. O discurso de ódio direcionado a Maria, de modo gratuito, provém de opressões estruturais que a atingem duplamente, como mulher e negra, além de ser pobre, confirmando a assertiva de Carneiro (2016) acerca da perversa e cruel exclusão e marginalização sociais das mulheres negras, e, no caso desse conto, a violência sofrida por elas.

Essa violência vai ganhando proporções cada vez maiores, com a repetição dos discursos de ódio até a incitação da violência física por meio do linchamento:

A primeira voz, a que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: *Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!* O dono da voz levantou e se encaminhou em direção à Maria. A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. *Olha só, a negra ainda é atrevida*, disse o homem, lascando o tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: *Lincha! Lincha! Lincha!* (EVARISTO, 2016, p. 42, grifo da autora)

Maria perde até mesmo o direito de se defender, visto que o homem a chama de negra atrevida e lasca um tapa no seu rosto, mais uma vez afirmando sua superioridade como homem em uma sociedade patriarcal, racista e desigual. Logo, o lugar social de subalternidade de Maria, o Outro do outro, a desumaniza e a silencia estruturalmente (RIBEIRO, 2019; KILOMBA, 2019).

O motorista do ônibus para o veículo para defender Maria, além de outro rapaz (negro) falar a seu favor, mas ela é linchada brutalmente pelos passageiros. Uma agressão descrita de forma realista e crua, que demonstra a vulnerabilidade simbólica, social, cultural, histórica e de gênero da personagem:

Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iriam gostar de melão? Tudo foi tão rápido, tão breve, Maria tinha saudades de seu ex-homem. [...]. Estavam todos armados com facas a laser que cortam até a vida. Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado. (EVARISTO, 2016, p. 42, grifo da autora)

Desse modo, o racismo e o sexismo chegam ao ápice, culminando no assassinato cruel e gratuito de Maria. Como diz Gonzalez,

quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectivas quanto à possibilidade de novas alternativas. Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais alto nível de opressão. (GONZALEZ, 2016, p. 408)

A mulher negra, por ser duplamente inferiorizada (mulher e negra), é a errada, a culpada e deve pagar a conta, ela pagou. Maria pagou, com a vida. Seu corpo-peça, ainda é o tempo-lugar memorial da escravidão, seu corpo é a moeda que paga a conta do/pelo homem. Os pensamentos da personagem durante o linchamento a humaniza em meio a um ato de desumanização, pois ela pensa em seus filhos,

nas frutas que ela levaria, no recado que precisava dar. A metáfora da faca a laser que corta até a vida é repetida três vezes ao longo do conto: ela remete às cirurgias à laser, muito recentes no tempo da narrativa, que cortam a vida (são também os abortos nas clínicas caras do Rio de Janeiro), mas também são as facas usadas nas madrugadas para assassinatos clandestinos na favela, no caso de rixas entre traficantes, e são os cortes do fio da vida sem corte. Essas realidades, em muitos casos, cercam a vida de pessoas negras no Brasil. Na última vez que a metáfora é usada, não é a faca da patroa que a corta (podendo indicar uma violência simbólica, social), mas são os passageiros do ônibus, seus semelhantes, aqueles que seguram facas que cortam e dizimam sua vida (violência física).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dessas discussões e das análises dos contos, podemos reafirmar que as personagens femininas negras de diferentes diásporas africanas experienciam e manifestam (no sentido de manifesto, denúncia), em seu tempo-lugar, opressões estruturais relacionadas ao colonialismo, tais como o racismo, o sexismo e o classicismo (KILOMBA, 2019). De início, tanto Maria quanto Akunna são mulheres negras e, devido a isso, ocupam um lugar social e têm vivências

que não são possíveis para homens (brancos ou negros) e para mulheres brancas (RIBEIRO, 2019; CARNEIRO, 2016; BERTH, 2018). As duas são vítimas da interseccionalidade (AKOTIRENE, 2019) de opressões de raça e de gênero: no caso de Maria, essa condição de dupla subalternidade resultou na violência verbal e simbólica, indicada em falas como “negra safada” e “a negra ainda é atrevida”, chegando ao extremo do assassinato por linchamento (violência física); além de sua condição de empregada doméstica, no contexto brasileiro, estar associada ao racismo estrutural do país, que dificilmente oferece oportunidades de ascensão econômica e mobilidade social às pessoas negras. Ademais, Maria é a única que sustenta seus filhos, uma vez que o homem é desculpado pelo patriarcado de sua responsabilidade, causando, assim, a solidão da mulher negra; ela também é silenciada estruturalmente, tendo em vista que, ao tentar se defender, recebe um tapa na cara de um homem que a acusava. Sua experiência de opressão é semelhante à de muitas outras Marias brasileiras e manifesta o preço que essas mulheres pagam por serem negras em uma sociedade patriarcal, racista e desigual.

Por outro lado, Akunna também é vítima de dupla opressão: por ser mulher, sofre assédio de seu tio, e por ser

negra, é discriminada em seu relacionamento com um rapaz branco, sendo vista como não digna de ser considerada sua namorada, além de receber perguntas ignorantes e racistas a respeito do seu cabelo, tais como: “Você usa pente?”. Por ser um sujeito diaspórico pós-colonial, ou seja, que emigra da Nigéria (país recentemente independente, marcando a sua condição recente de pós-colonialidade) para os Estados Unidos, em busca de melhores condições de vida, ela enfrenta conflitos na terra hospedeira: a situação relacionada ao cabelo, por exemplo, não é uma questão na Nigéria, terra natal, país com a maior parte de sua população negra. Porém, o racismo e a ignorância presentes na terra hospedeira criam esse conflito. Além disso, Akunna, por ser imigrante africana, ouve uma série de estereótipos: se há casas e carros de verdade na África, sobre elefantes e safáris, entre outros, além de receber menos no restaurante onde trabalha como garçonzete, dinheiro que mal dá para suas despesas, pois ela envia metade dele para seus familiares. Existe, ainda, o confronto entre os pertences culturais da terra de origem e os da terra hospedeira (BRAGA, 2014), como o estranhamento de receber presentes inúteis, a forma como os estadunidenses deixam muita comida no prato, etc. As experiências de opressão causam em Akunna a sensação de algo em volta de seu pescoço, que ameaça sufocá-la, mas

a jovem não sucumbe. Sua trajetória manifesta os conflitos enfrentados por mulheres negras e imigrantes nigerianas.

A partir dessas constatações, notamos a confirmação da perspectiva de Grada Kilomba (2019) ao afirmar que mulheres negras, de diferentes diásporas africanas, compartilham experiências de opressão oriundas do colonialismo, já que as personagens analisadas, cada uma com suas vivências únicas e singulares, sofrem as violências simbólica, social, cultural e física por sua condição de sujeito-mulher-negra. Porém, não somente isso: elas também compartilham processos de resistência, uma rede de afetividade que ultrapassa a dimensão individual e chega ao empoderamento coletivo, de todo um grupo (BERTH, 2018). Maria, mulher negra, pobre e empregada doméstica resiste em um sistema que a oprime em todos os sentidos e em que a luta pela sobrevivência é diária. Apesar de ser assassinada e silenciada, Maria resiste e se empodera ao não se deixar sucumbir no cotidiano, e continuar trabalhando em um serviço considerado como subalterno, pois caso contrário nem ela tampouco seus filhos sobreviveriam. Akunna, por sua vez, não sucumbe, o pescoço está sufocado, com torcicolo, mas ela se ergue, mesmo com os obstáculos e opressões se inter cruzando

durante seu tempo na terra estrangeira. Na viagem da volta, em etnogênese de memória e subjetividade, Akunna volta, *para* ou *da* Nigéria.

Assim como as personagens, as autoras Chimamanda Adichie e Conceição Evaristo são sujeitos-mulheres-negras. Nesse sentido, Evaristo (2011) diz que o texto tem autoria, e ela, ao inventar, não se desvencilha de seu corpo-mulher-negra em vivência, e por ele, ela vive experiências que um corpo não-negro e não mulher jamais experimenta. Esse é o fundamento do conceito de *escrevivência*: a consciência do vivido que faz da escrita um lugar de afirmação de particularidades e especificidades do escritor (ALVES; SOUZA, 2018). Logo, a literatura hegemônica, composta principalmente por homens brancos, ao falar de e por pessoas negras, o faz sob uma ótica colonizadora, pois não pode saber das vivências dessa população, tendo em vista seu lugar de privilégio social.

Diante disso, notamos a importância do lugar de fala (RIBEIRO, 2019) de quem escreve, pois existe uma hierarquização de saberes resultante da hierarquia social, condição que impõe um lugar de silenciamento estrutural a grupos sociais subalternizados e dá legitimidade ao conhecimento hegemônico (feitos por homens brancos).

As escrituras de Adichie e de Evaristo são importantes para possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro da normatização hegemônica (masculina e branca), promovendo, dessa maneira, uma multiplicidade de vozes através do “deslocamento do pensamento hegemônico e a ressignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala” (RIBEIRO, 2019, p. 42-43). Suas personagens, em especial as analisadas neste trabalho, são representadas de modo humanizado e com suas idiosincrasias, assim como suas experiências de opressão não são amenizadas ou diminuídas. Isso abre as portas para o entendimento da posição das mulheres negras na base da pirâmide social e a necessidade de enfrentamentos dessa condição.

Assim como os conceitos de lugar de fala e de interseccionalidade, o de empoderamento é uma ferramenta de combate ao silenciamento epistêmico que foi ressignificado pelo Feminismo Negro (BERTH, 2018). De acordo com esta autora, tendo como fator limítrofe a permanência na base da pirâmide social, o resgate desse conceito mostra-se fundamental na luta pela quebra da formação hegemônica dessa pirâmide. Segundo Berth,

“podemos chamar de resgate, pois não é novidade para os movimentos de mulheres negras, a necessidade de busca por processo de *empoderamento* como condição de sobrevivência” (2018, p. 103). Sob esse viés, para a autora, o empoderamento visa uma postura de enfrentamento da opressão para a eliminação da situação injusta e equalização de existências em sociedade. A partir disso, constatamos que a literatura produzida por Adichie e Evaristo se caracteriza como um processo de empoderamento, porque, ao se ter mulheres negras falando sobre si e seus corpos, há uma possibilidade de romper com o silenciamento epistêmico, bem como uma postura de enfrentamento de opressões para que possa haver a libertação social de todo um grupo, por várias frentes de atuação, incluindo a emancipação intelectual (BERTH, 2018, p. 34). Para Evaristo, “a nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (2007, p. 21), ou seja, a mudança na injustiça parte do incômodo.

Por fim, é relevante analisar a importância do Feminismo Negro nesse processo de emancipação e ressignificação social por parte de mulheres negras. A perspectiva feminista negra nomeia opressões de raça, classe e gênero, sem

hierarquizá-las, mas pensando em como a interação dessas categorias refletem sobre os sujeitos subalternizados, em especial as mulheres negras, antítese da masculinidade e da branquitude (RIBEIRO, 2019; KILOMBA, 2019). Ela se faz pertinente neste artigo na medida em que tais opressões interagem simultaneamente no que diz respeito às personagens femininas de Adichie e de Evaristo, sendo que não há primazia de uma em relação às outras, pois todas têm efeitos negativos nas vítimas. Neste sentido, vemos a importância do Feminismo Negro, pois ele atende às especificidades de mulheres sujeitas a diferentes tipos de opressão, além de oferecer ferramentas conceituais para que se possa romper com a cisão criada numa sociedade desigual, racista e heterossexista. Assim, as autoras, ao romperem com o regime de autorização discursiva, tornam-se *sujeitos* e não *objetos*, como diz Kilomba sobre a escrita como um ato político de resistência: “enquanto escrevo, eu me torno narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou” (2019, p. 28). Dessa maneira, enquanto mulheres negras e escritoras, elas reclamam o seu direito à voz e à existência digna: por meio de sua produção literária, elas afirmam um contra-

discurso às vozes que silenciaram e desumanizaram corpos negros, assim como emancipam e reconstróem seu lugar dentro da sociedade.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The Danger of a Single Story*. TEDGlobal, jul. 2009. Disponível em: ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. Acesso em: 05 jun. 2019.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *We Should All Be Feminists*. TEDGlobal, abr. 2013. Disponível em: ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists. Acesso em: 05 jun. 2019.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Americanah*. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 2014.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Hibisco roxo*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Meio-sol amarelo*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALVES, Ana Claudia Oliveira Neri; SOUZA, Elio Ferreira de. A escriturização de Chimamanda Ngozi Adichie em *Americanah*: diálogos com Conceição Evaristo. *Cadernos Cajuína*. Teresina, v. 3, n. 2, p. 85-94, 2018.
- BENDA, Laura Rodrigues. A importância de ser feminista no Brasil do golpe. *Justificando*, 14 dez. 2016. Disponível em: <http://www.justificando.com/2016/12/14/importancia-de-ser-feminista-no-brasil-do-golpe/>. Acesso em: 5 fev. de 2021.
- BRAGA, Cláudio Roberto Vieira. *A literatura movente de Chimamanda Adichie: pós-colonialidade, descolonização cultural e diáspora*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.

- BRAGA, Cláudio Roberto Vieira. Os contos diaspóricos de Chimamanda Ngozi Adichie: representações da experiência nigeriana nos Estados Unidos. In: OLIVEIRA, Paulo César; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes (Orgs.). *Diásporas e deslocamentos: travessias críticas*. Rio de Janeiro: FGV, p. 31-54, 2014.
- BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo negro, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). *Problemas de gênero* (ensaios brasileiros contemporâneos). Rio de Janeiro: Funarte, p. 149-168, 2016.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2017.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *SCRIPTA*. Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º semestre de 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4365/4510>. Acesso em: 16 jul. 2019.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. 5. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- GALLINDO, Ícaro Felipe Santiago. *Identidade negra e violência contra a mulher em Olhos d'água, de Conceição Evaristo*. 2018. Trabalho de

Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Departamento de Letras, Universidade Federal Rural de Recife, Recife, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis Internacional*. Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira: uma abordagem político-econômica. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). *Problemas de gênero* (ensaios brasileiros contemporâneos). Rio de Janeiro: Funarte, p. 399-416, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO, Bárbara Araújo. “Escre(vivência)”: a trajetória de Conceição Evaristo. In: *História Oral*, v. 17, n. 1, p. 243-265, janeiro/junho de 2014. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=343>. Acesso em: 16 jul. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RIBEIRO, Djamilia. A questão das mulheres negras precisa ser central. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). *Problemas de gênero* (ensaios brasileiros contemporâneos). Rio de Janeiro: Funarte, p. 21-26, 2016.

RIBEIRO, Djamilia. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamilia. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Lorrany Andrade da Cruz

Mestranda em Letras e Linguística (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG, com bolsa CAPES.

Participa do grupo de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea”, liderado pelo Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo, da UFG.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6720218824631617>

Email: lorrany005@discente.ufg.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1647-2582>

Flávio Pereira Camargo

Doutor em Literatura pela UnB (2010) e em Letras e Linguística (Estudos Literários) pela UFG (2012), com Pós-doutorado em Estudos Literários pela UFMG (2010).

É professor Associado de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFG/Regional Goiânia, com atuação na Graduação e na Pós-Graduação em Letras e Linguística.

É líder do grupo de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (CNPq/UFG) e membro do GT “Homocultura e Linguagens” vinculado à Anpoll.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5015485726957185>

E-mail: flaviocamargo@ufg.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9116-2432>

MEMÓRIA E HISTÓRIA: A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM *O ALEGRE CANTO DA PERDIZ*, DE PAULINA CHIZIANE

Luciana Morais da Silva

Resumo: O propósito da presente reflexão é identificar em *O alegre canto da perdiz*, da escritora Paulina Chiziane, os processos de construção das personagens. O percurso narrativo envereda por traumas e dores pertencentes aos conflitos coloniais e também pelo sofrimento recorrente imputado ao feminino. A proposta foi identificar as gerações de mulheres retratadas na obra e analisar os diversos sentidos existentes em suas vidas. Pretende-se perceber como os traumas coloniais asseveram a condição subserviente da mulher. Sob o olhar de Chiziane, o Moçambique colonial é observado como uma nação a ser explorada e, por isso, o feminino é jogado na obscuridade. A autora celebra a força da mulher, capaz de subverter as mais diversas dores e, por fim, fazer nascer a esperança, principalmente ao se resguardar no sagrado da memória e no combate contra as mazelas que invadiram sua terra.

Palavras-chave: Personagem; Feminino; Memória e História; Narrativa; Racismo.

Abstract: The purpose of this reflection is to identify in *O alegre canto da perdiz*, of the writer Paulina Chiziane, the processes of construction of the characters. The narrative path goes through traumas and pains belonging to colonial conflicts and also due to the recurring suffering attributed to the female. The proposal was to identify generations of women and analyze the different meanings that exist in their lives. It is intended to understand how colonial traumas assert the subservient condition intended for women. Under the view of Chiziane, the colonial Mozambique is seen as a nation to be explored and, for this reason, the feminine is thrown even more into obscurity. The authoress celebrates the strength of the feminine, capable of subverting the most diverse pains and finally giving rise to hope, especially when protecting herself from the sacred of memory and in fighting against the ills that invaded her land.

Keywords: Character; Feminine; Memory and History; Narrative; Racism.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

On ne naît pas femme: on le devient.
(BEAUVOIR, 1949, p. 14, grifos nossos)

Construída nas margens de um mundo em transição, a narrativa de Paulina Chiziane, *O alegre canto da perdiz* (2017), reproduz a história colonial, demonstrando como as memórias doloridas da segregação e da inferiorização, especialmente, das mulheres se perpetuam e, por vezes, são capazes de estabelecer uma herança de caos e dor. A estratégia utilizada pela autora possibilita a percepção de uma denúncia perspicaz acerca de práticas que precisam ser quotidianamente combatidas. A célebre frase de Simone de Beauvoir permite um diálogo bastante fortuito com o cerne da construção das personagens em Chiziane. O ser mulher transcende a ideia de nascimento, de raça, de gênero etc. O feminino é capaz de inquirir, confrontar, debater e, principalmente, de se reconstruir diante das maiores dores e fraturas. Percebe-se, dessa maneira, que:

[N]os romances chizianianos a identidade feminina descobre-se como uma pura invenção do discurso patriarcal que a estabelece como representação do 'outro' que, por seu turno, é definido como dependente, secundário, subordinado e submisso, por natureza, e que deve cumprir o papel social da mulher-esposa altruísta; esse papel faz dela um ser que só pode ser

realizado plenamente quando se auto-anula para apenas se afirmar através da supremacia do seu próprio marido. É precisamente esta construção da imagem da mulher/esposa a partir do discurso patriarcal, que explica a alegação de Simone de Beauvoir que a mulher não nasce como tal, mas torna-se mulher... (BOUTCHICH, 2016, p. 25)

As gerações de mulheres construídas por Chiziane nessa narrativa são frutos de um conjunto de estratégias, muito bem engendradas, para evidenciar as feridas que se acumulam e se expõem na história do feminino. A autora, em diversos momentos, coloca em destaque as marcas da opressão imposta às mulheres e aos negros na Zambézia, principalmente no decorrer do período colonial. Entrementes, a moçambicana não deixa de focalizar a potência do feminino, submetido e abatido pelo racismo e pela constante agressão, dotado, porém, de um poder advindo “dos princípios dos princípios” (CHIZIANE, 2017) – há aqui uma clara menção a ancestralidade, termo que se configura pela alusão aos antepassados, indicando um conhecimento apreendido a partir do saber de gerações anteriores –, relatado a partir de um conto sobre uma origem matriarcal do mundo.

Nas palavras de Doris Wieser, Paulina Chiziane é um:

[P]onto de referência incontornável para as lutas feministas desse país, uma mulher que abordou na sua literatura, com intensidade

inusitada, aspetos especialmente conflituosos do tecido cultural africano, trabalhando temas de que ninguém quer ouvir falar ou debater, nem no espaço privado, menos ainda na esfera pública e política. (WIESER, 2014)

A narrativa revela uma vivência do tecido cultural do país, apontando a conflituosa (r)existência de homens e mulheres ao serem submetidos a outra cultura, profundamente diversa da sua. Nesse mundo de busca e redenção, o amor não parece o caminho para a construção de dias mais fortuitos, mas é através de sua concretização que os preconceitos se esfacelam e as personagens alcançam humanidade. No percurso afetivo, Chiziane destrói e, em seguida, reconstrói suas personagens, dotando-as de medos, infelicidades e, ainda, de uma força capaz de ultrapassar os momentos mais nebulosos. É, pois, pelo encontro da memória com a história que os mistérios são revelados e, então, as personagens obtêm o afastamento dos traumas e o encontro com o sonho.

A narrativa é entretecida por um olhar detido na vida de personagens em meio ao caos, demonstrando como a aculturação, o racismo e a presunção de superioridade são capazes de gerar um mar de desordem, em que se alienam em busca de se recompor, como é o caso, por exemplo,

de Maria das Dores. Trata-se da personagem que inicia o romance, filha de Delfina e José dos Montes, pai negro, e de Soares, pai branco de criação. Ela é neta de Serafina. Maria das Dores é uma personagem apresentada em diversas fases da sua vida no decorrer da história e em todas as suas dores.

Em *Memória do mal, tentação do bem*, Tzvetan Todorov ensina que “a vida e a dignidade de um homem ou de uma mulher, de uma criança ou de um velhinho são igualmente preciosas, sejam quais forem a raça, a nação ou a cultura deles” (TODOROV, 2002, p. 191). O ensinamento dado pelo teórico búlgaro vai ao encontro de toda a denúncia estrategicamente impetrada por Chiziane, haja vista as profundas mazelas presentes na construção do lar de Delfina. Esta mulher, prostituída pela mãe, almeja escapar à miséria quotidiana e adquirir outro status social, deixando, em certo sentido, sua vida de mulher negra, que se vende, para obter uma condição mais digna, como a dos brancos colonos. Nesse sentido, casar-se com um branco ou ser uma concubina acaba por tornar-se símbolo de uma vida melhor. Como observa a própria autora em entrevista concedida a Wieser:

[E]u tinha uma vizinha que era mulata ou mestiça (eu não diferencio estes termos). E havia uma mulher que varria e cozinhava na casa dela. Eu pensei que fosse empregada

doméstica. Vim a saber pouco depois que não era empregada, mas irmã. E quem dava ordens na casa para as coisas funcionarem era a mãe, a mãe da mulata e da preta. A mulata quando volta deve ter a comida sempre pronta, a casa sempre limpa porque a filha negra tem de fazer este trabalho. Criei assim uma relação com a família. E a senhora preta, a mãe das duas, dizia: “Eu estou bem, tenho boas casas que o meu marido deixou, o meu marido branco. Tenho uma boa situação financeira, por causa do pai desta. Agora o pai da outra, o que é que me deu? Nada. Consigo comer e educar os filhos graças ao dinheiro que recebo do pai desta.” Portanto é a mãe que fica no meio que faz a distinção rracica. A mãe negra consegue ser mais racista do que os próprios filhos. Eu conheci esta família no ano 2001 quando fui para a Zambézia trabalhar. Para mim foi surpreendente porque até àquela altura eu considerava o racismo como defeito do branco, mas o racismo também pode ser promovido por um negro. (WIESER, 2014)

É importante compreender, nesse contexto, a maneira como Chiziane se apropria da história vivida na casa de uma vizinha para elaborar sua personagem Delfina. Trata-se de um ente ficcional imensamente forte e capaz das maiores transformações em sua vida e na vida dos seres ao seu redor. No entanto, uma mulher ferida e que, por sua vez, ao aprender a trilhar apenas o caminho do martírio, não

obsta em ceifar sonhos. A construção dessa personagem denota como a sensação de não pertencimento pode gerar profundas e dolorosas consequências. Em um cenário de cicatrizes, o feminino é forjado pela consciente percepção de um período de transições, indicando o modo como a mulher pode também lutar por mudanças, sobrevivendo até mesmo ao infortúnio gerado por suas más escolhas.

O percurso por essa Zambézia ficcional, desenvolvido pela escritora, cheio de imposições e conflitos coloniais, será, portanto, descortinado por meio da passagem do tempo na vida de gerações de uma mesma família, que protagonizam a história. O eixo central da narrativa é o feminino e o modo como essa família sobreviverá aos caminhos antagônicos de sua condição subalternizada no decorrer do tempo.

MEMÓRIA, HISTÓRIA E A EXPRESSÃO DO RACISMO

A escritora Paulina Chiziane, nascida em Gaza, expõe em sua produção literária a construção de um mundo vivo e profundamente ornado pela oralidade, apreendida desde a infância. Em entrevista dada a Patrick Chabal, ela revela que sua avó, mãe de sua mãe, “era uma contadora de histórias muito célebre” (CHABAL, 1994, p. 297). Assim, a autora mostra um pouco de seu percurso pelas histórias e, ainda, pela descoberta do que ela mesma viria a chamar

de “elo mais forte de sua escrita” (CHABAL, 1994, p. 297), a oralidade.

Para Ana Mafalda Leite: “[u]ma das questões mais permanentes nos estudos críticos africanos no decorrer das últimas décadas tem a ver com a demonstração das relações que a literatura africana, escrita em línguas europeias, estabelece com as fontes indígenas orais” (LEITE, 2013, p. 147). As raízes orais de Chiziane são avivadas por uma capacidade de afetar seus leitores, sendo a eles permitido o compartilhamento dos sentimentos e conflitos que constituem suas personagens. Seu percurso narrativo demonstra, por exemplo, a “configuração especial que a oralidade, ou oratura, institui nos textos literários [...] [, levando] à caracterização da especificidade e autonomia dessas literaturas em relação às suas origens coloniais” (LEITE, 2013, p. 147).

O memorialismo, determinado pelo recurso ao conjunto de vivências obtido no contato com a oralidade de sua avó, envereda pelo nexos construído por uma percepção afetiva de narrativas. Como Chiziane observa, em entrevista dada a José Maria Remédios, “[q]uem escreve um livro, quer, de certo modo, exteriorizar o mundo que vê, o mundo que sonha, tentando trazer um ponto de equilíbrio para o meio que nos

rodeia” (REMÉDIOS, 2016). Afinal, para ela, “a oralidade dá mais dinâmica à palavra” (CHABAL, 1994, p. 300). A história contida em suas memórias permite a percepção acerca da construção de uma narrativa marcada pelo olhar arguto de uma escritora que verte em palavras “a musicalidade poética” (CHABAL, 1994, p. 301) – conforme reflexão da autora em entrevista a Chabal – contida em sua prosa.

Paulina Chiziane, apesar de ocupar um espaço singular na história de Moçambique, passou por uma série de intempéries. Em uma entrevista realizada com a escritora, Remédios ressalva:

[É] a escritora mais incisiva no universo literário moçambicano. Começou a publicar por volta de 1984 e, em 1990, lança seu primeiro livro: *Balada de amor ao vento*. A partir daí, nunca mais cedeu. Vieram mais e muitos livros que a levaram a conquistar o mundo, com muitos aborrecimentos pelo meio, pois a autora nunca se sentiu compreendida no seu país. (REMÉDIOS, 2016)

A primeira mulher a publicar um romance em Moçambique descreve uma trajetória árdua por caminhos de lutas e de encontros, tal qual o descrito por suas personagens femininas, mundos de conflitos, de sabores e de saberes – sabores locais, mencionados pelas personagens, e saberes ancestrais, derivados do

conhecimento advindo dos antepassados. De acordo com Norma Lima, “a escritora evidencia as tensões da sociedade colonial em suas tentativas de exterminar a memória africana no próprio ser africano” (2021, p. 129). O conjunto das obras escritas por Paulina Chiziane permite uma importante imersão nas contínuas fraturas que constituem o feminino em Moçambique. Chiziane, conforme aponta Wieser, “[c]onseguiu arquitetar uma voz muito particular, uma voz feminina num contexto amplamente patriarcal, que nasce não de quaisquer pretensões artísticas, mas de uma profunda necessidade de narrar Moçambique” (WIESER, 2014). Sua voz chora as dores e traumas, traduzidos pela descrição afetiva do cotidiano de personagens invadidas por memórias de uma violência extrema e uma história de conflito entre dominador e dominado.

O passado, o presente e o futuro são formulados a partir de um narrador onisciente, que acompanha a vida de cada personagem, sendo testemunha das lembranças de vidas perpassadas por preconceitos e submissão. Chiziane traça uma linha reflexiva na narrativa, produzindo a ideia de um conjunto de lembranças aliadas a fatos históricos intransponíveis e indiscutíveis. Nas palavras de Henri Bergson, a memória é a “síntese do passado

e do presente com vistas ao futuro, na medida em que condensa os momentos dessa matéria para servir-se dela e para manifestar-se através de *ações* que são a razão de ser de sua união com o corpo” (BERGSON, 2010, p. 259). Assim, cada lembrança, cada breve percepção, é capaz de despertar conjuntos de atualizações e experiências evidenciadas no reconhecimento: quer de hábitos, quer de sensações já vividas.

A linha entre a ausência de passado da personagem Maria das Dores, logo no início do romance, e sua chegada prenhe de saberes, ao fim da narrativa, designa um modelo gradativo de estruturação do passado. Nele, mesclam-se as idas e as vindas de uma família moldada a partir de traumas contidos na História e também na Memória. Ao sair do presente de Maria das Dores, a narrativa se sedimenta em suas origens, chega ao seu nascimento e se desenrola apresentando toda a sua vida.

A obra de Chiziane nasce em uma Zambézia independente (CHIZIANE, 2017), seguindo a aparente liberdade da idosa Maria das Dores, contudo, toda a narrativa é gestada no cerne da chegada dos portugueses e os percalços derivados desse acontecimento, inclusive as memórias infelizes que acometem e desestruturam as personagens. O colonialismo

acaba por “descivilizar o colono” (CÉSAIRE, 1977, p. 17), afinal, “a empresa colonial, a conquista colonial, fundada sobre o desprezo pelo homem indígena e justificada por esse desprezo” (CÉSAIRE, 1977, p. 23), modifica os colonos que, por sua vez, instauram uma relação nas colônias em que “só há lugar para trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias [...] as elites descerebradas, as massas aviltadas” (CÉSAIRE, 1977, p. 25). O racismo institucionalizado (HENRIQUES, 2017, p. 196), a pilhagem, o desprezo pelo povo compõem uma história acerca da completa violação cultural sofrida em Moçambique. As imagens de abuso e da opressão estão presentes, por exemplo, na vida de Maria das Dores, personagem que tem a própria mãe como algoz, já que a obriga a servir sua irmã, Jacinta, filha mulata do branco Soares – amante de Delfina –, e a usa para saldar suas dívidas junto a Simba – feiticeiro e também um dos amantes de Delfina.

A sequência de acontecimentos entre memórias e história é constituída até mesmo pelo sentimento vívido de traição, sentido por José dos Montes, homem “pobre e preto” (CHIZIANE, 2017) – pai de Maria das Dores e marido de Delfina –, cujo nome seria “registrado na memória da

Zambézia como um produtor da História” (CHIZIANE, 2017). Homem negro capaz de entrar em combate com um branco e, ainda, ser o carrasco de seus iguais na tentativa de alcançar melhoria de vida, de manter o carinho de sua esposa. Isso pode ser percebido no trecho:

[O] colonialismo é macho, engravidou o ventre da tua mulher. Roubou o beijo da tua namorada e o sorriso dos teus filhos. Oh, o chicote do branco é uma carícia, não dói. O chicote verdadeiro é o que assobia nas mãos do teu irmão. Chapada de branco é esponja sobre a pele, não é nada. A mão do preto tem calos, cicatrizes, tatuagens, espinhos. Dura como ferro. Pica, fende, fere, quebra. E dói ainda mais porque é teu irmão. **A injúria de branco é estrangeira, passageira.** Mas a do teu irmão é espinhosa, o preto José passou para o lado dos brancos. (CHIZIANE, 2017, grifos nossos)

O doloroso cenário reconstituído pela imagem do “colonialismo macho” (CHIZIANE, 2017) e estrangeiro possibilita a percepção da dor da traição. A pior injúria não vem das mãos do outro, branco e alóctone, mas dos gestos dos conhecidos, negros e autóctones. Como mostra o narrador, o homem abandona sua língua chamada bárbara e suas crenças, conforme se verifica na passagem:

[J]ura, renuncia, mata tudo, para nasceres outra vez. Mata a tua língua, a tua tribo, a tua crença. Vamos, queima os teus amuletos, os

velhos altares e os velhos espíritos pagãos. José faz o juramento perante um oficial de justiça, que mais se parece com um juramento de bandeira. Com pouca cerimônia, diante de um oficial meio embriagado.

— Eu juro — repetia.

— Juras abandonar essas crenças selvagens, a língua atrasada, e a vida bárbara?

— Sim, eu juro.

— Bom rapaz. Agora assina aqui.
(CHIZIANE, 2017)

Em um incansável desejo de ser engrandecido diante do olhar preconceituoso de Delfina, José afirma-se como portador da morte, isto é, um sipaio – “[t]he word sipaio originated from the word “sepoy” [...]. Sipaios worked as guards, civilian soldiers, police or tax collectors” (FUNADA-CLASSEN, 2012, p. 66)¹; são uma força militar composta por moçambicanos assimilados e comandada por um europeu –, que enxerga como única saída para o futuro negar suas crenças, ser a ponta da lança. Revela-se, nas palavras do narrador, o fluxo de consciência do confuso José: “[c]olonizar é mesmo isto. Desviar o curso do rio. Matar de sede os peixes, as algas e os corais. [...] Por amor, julga ele. Colonizar é fechar todas as portas e deixar apenas uma.

1 “a palavra sipaio originou-se da palavra “sepoy” [...]. Sipaios trabalhavam como guardas, soldados civis, policia ou coletores de taxas” (FUNADA-CLASSEN, 2012, p. 66, tradução nossa)

A assimilação era o único caminho para a sobrevivência” (CHIZIANE, 2017). Assim, o percurso da personagem no âmbito narrativo revela, pouco a pouco, sua desestrutura para se encaixar na sua nova condição de assimilado – “[a] pesar de ser considerado cidadão português, não o era de fato, na medida em que, pela sua condição racial e origem africana, não se reconhecia nele um cidadão completamente ‘igual’ ao ‘cidadão originário’ – o colono português”. (MINDOSO, 2017, p. 14) – e sipaio.

O colonialismo, em Chiziane, define um mundo de disparidades e tentativas nulas de mudança na situação encarada por homens e mulheres. Ao enfrentar uma realidade de repressão, as personagens confundem e são confundidas: a negra Delfina tenta de qualquer maneira ser embranquecida por seus hábitos; o sipaio José almeja conquistar o amor por meio da ascensão social e mesmo da negação de suas origens; os filhos de Delfina e José são segregados em um lar que se divide entre brancos e negros, entre aqueles que devem ser servidos e os que devem servir. O colonialismo cobra, portanto, um preço caro aos povos colonizados, transformando seres humanos em servos e, por vezes, os torturando a uma vida de submissão e apagamento de sua cultura.

O narrador, ao adentrar os sentimentos e percepções das personagens, estabelece a composição das mais diversas emoções que perpassam o cotidiano atribulado da família de Delfina. Como explica Jeanne Marie Gagnebin,

aquela que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

As várias gerações dessa família acabam por estabelecer a construção de uma memória afetiva de estilhamento, de sombras, de sobrevivência, e não de vida. A repugnância de Delfina pela própria cor da pele e seu desejo pulsante por ascender socialmente tornam-na incapaz de compreender sua importância na vida daqueles que estão ao seu lado, caso, por exemplo, do sipaio José, da filha Maria das Dores e, ainda, do branco Soares.

Segundo Bergson, “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. **Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de**

detalhes de nossa experiência passada” (BERGSON, 2010, p. 30, grifos nossos). A percepção do mundo ao redor ocorre, portanto, a partir de conexões entre o ontem e hoje. O passado, em certo sentido, persiste na apreensão do presente. As experiências passadas de Delfina levaram-na para o caminho da prostituição e, mesmo, da concepção de um mundo a ser comprado por sua beleza, que tinha preço e um tempo a ser bebida. Desse modo, a *duração* real “aquilo que sempre se chamou *tempo*, mas o tempo percebido como indivisível” (BERGSON, 2006, p. 172), concretiza-se na permanência da experiência passada no cotidiano das personagens, estabelecendo a continuidade do sofrimento no tempo, a permanência dos traumas. A sucessão que se apresenta “primeiro à nossa consciência como a distinção de um ‘antes’ e de um ‘depois’ justapostos...” (BERGSON, 2006, p. 172) fornece a projeção de uma memória afetiva estruturada sob ruínas, com migalhas de amor espalhadas por entre as feridas de uma mulher que passou sua vida buscando ser digna de uma identidade estrangeira.

A perspectiva fragmentada e confusa da personagem remete ao conflito e inconstância diante da possibilidade de futuro. A ideia de focar apenas no futuro, sem lembrar o passado, na linha de um porvir tempestivo, está presente na representação de:

um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade [...] o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226)

O impulso para o progresso leva Delfina para maiores tempestades e um mergulho sem volta em uma vida de catástrofes. A mulher despreza o passado, rejeita sua condição submissa e almeja o encontro com uma vida menos desumana, porém o caminho do progresso é cheio de limitações. Ela acaba não percebendo seu próprio presente: José dos Montes, o pai preto de Maria das Dores, apesar de aceitar se tornar assimilado para satisfação de Delfina, não ganhava o suficiente e nem era branco; Já Soares, o pai branco de Jacinta, era também insuficiente, visto que a negra queria cada vez mais parecer branca. Afinal, “[a]s mulheres negras que casam com brancos sobem na vida” (CHIZIANE, 2017).

A personagem remete para uma desestrutura presente em seu próprio cerne, principalmente por se tratar de uma mulher repetidamente repudiada por uma estrutura social que a violentou e, depois, a abandonou na prostituição. Para ela, importava apenas ascender ao *status* social dos brancos, ter filhos brancos e, talvez, extinguir os estigmas perpetuados pela violência contra a cor da sua pele, seu contínuo pecado: ela “é negra e é bela” (CHIZIANE, 2017).

A história e a memória modeladas na ficção constroem-se na margem de um mundo de compreensões díspares e contraditórias. A memória que permite ao ser a percepção do mundo, o reconhecimento das coisas, e, ainda, a retenção de histórias garante aos olhos a capacidade de ver e, posteriormente, narrar. A ideia de narrar abarca o cerne da teoria dos mundos possíveis, que seriam *artefatos* derivados de atividades estéticas (DOLEZEL, 1999, p. 32-33), ou seja, uma coleção subjetiva de estado de coisas, distinguida das proposições que descrevem esses estados (PAVEL, 1988, p. 68), para constituir os mundos da ficção. A escritora Paulina Chiziane em busca de exercer sua destinação criadora constrói a Moçambique colonial, porém demonstrando as calamidades derivadas das profundas diferenças e secções instituídas na sociedade: entre homens e mulheres, e entre brancos e negros.

O período colonial, de acordo com José Luís Cabaço, em *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação* (2009), é marcado por uma polarização racial, em que o racismo se alimenta do desconhecimento recíproco e se fortalece na constituição de formações sociais, que se identificam, mas que se situam na função de oposição ao outro. O diferente, aquilo que é aparentemente desconhecido, tem como resposta o enfrentamento e, por fim, a submissão a qualquer custo.

Assim, a mulher subalterna encontra-se em uma condição ainda mais periférica, “não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p. 15). Como se lê em Chiziane, as jovens mulheres, protagonistas de sua narrativa, são também vítimas da cor de sua pele, assim como de sua sexualidade. O prefaciador de *Le deuxième sexe: Les faits et les mythes*², de Simone de Beauvoir, destaca: “[e]lle a en tout cas contribué plus que tout autre à l’émergence d’une conscience féminine capable de surmonter la fatalité de sa condition” (GROULT, 1949, p. 20)³. A conquista de direitos femininos está também presente no imaginário das personagens negras

2 *O segundo sexo: Os fatos e os mitos* (1949, tradução nossa).

3 “Em todo caso, ela contribuiu mais do que qualquer outra para o surgimento de uma consciência feminina capaz de superar a fatalidade de sua condição” (GROULT, 1949, p. 20, tradução nossa).

estruturadas por Chiziane. Em sua narrativa, entre erros e acertos, as mulheres caminham pela tortuosa vida, ainda que sem descobrir a felicidade. As ruínas de sua história substituídas pela ideia de progresso acabam por causar-lhes uma fratura, impelindo-as a uma continua busca por satisfazer uma suposta ascensão.

A narrativa envereda pelos caminhos de um combate ao racismo e, ainda, na configuração da mulher negra em toda sua essência e poder. Com personagens fortes e determinadas, a autora Moçambicana desliza entre os extremos do quotidiano para demonstrar cada uma das dificuldades enfrentadas pelo feminino para superar a fatalidade de sua condição. Caso, por exemplo, de Serafina e Delfina: duas mulheres, duas negras, mãe e filha, todavia incapazes de extinguir a dor que lhes é imposta por sua condição de mulheres negras. A dor perpetuada em gerações de mulheres fica muito transparente na discussão de Delfina com a filha Jacinta:

— Por que não nos fizeste iguais, mãe? Por que não nos fizeste todos pretos ou todos mulatos? Por que ergueste tu esta divisão e esta fronteira?

— Ah, Jacinta! Um dia reconhecerás todo o bem que por ti fiz.

— Mãe, jamais te irei agradecer por um crime. **Enterraste a tua filha viva.** Por que odiavas tanto a Maria das Dores?

Delfina não odiava Maria das Dores. Nem se odiava. **Odiava o mundo. O regime. Odiava as diferenças, que criavam senhores e escravos.** Não podia odiá-la. Maria das Dores era uma criança obediente, trabalhadora incansável, servente do bar, cozinheira, vendedeira de pão no mercado do subúrbio, que cuidava da higiene da casa e das crianças, que tudo fazia para a Jacinta estar livre e estudar sem interferência. A filha que suportava as birras maternas sem reclamar, porque era negra e não tinha pai. (CHIZIANE, 2017, grifos nossos)

Jacinta, em conflito devido à ausência de sua amada irmã, Maria das Dores, acaba por denunciar todo o sistema opressor imposto pela própria mãe. Delfina foi aliciada por sua própria mãe, ela foi “inaugurada por um velho branco a troco de um copo de vinho” (CHIZIANE, 2017). A violência é uma dor que não se extingue e, ao ferir sua própria filha – “No sorriso de uma mãe o choro de uma criança” (CHIZIANE, 2017) –, levando-a para pagar uma dívida sua, Delfina estabelece uma herança de perda: Maria das Dores estaria, a partir dali, marcada pelo “dia em que a sua vida se modificara para sempre” (CHIZIANE, 2017). As dores presentes no nome da personagem mais uma vez ratificariam as desgraças e decepções. De repente tudo a sua volta se modificara, tendo perdido a família, a infância e, ainda, a liberdade. No trecho a seguir percebe-se que:

[D]o outro lado Delfina treme, encharcada de medo e suor. Ela ouve tudo. O grito da filha. Os gemidos do homem. O grunhido de uma bestialidade saciada. A princípio sorriu, pensando na dívida saldada. [...] Aquela filha já era mulher. Uma mulher que veio dela. Herdeira dos seus genes, do seu destino e dos seus amores endiabrados. Que aguardava o fim da tortura naquele **acto de sexo iniciação, sexo vingança, sexo negócio**. (CHIZIANE, 2017, grifos nossos)

A fratura causada pela dor da violência incapacita o humano. Como diz Márcio Seligmann-Silva “[o] trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” (SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 70). Assim, a jovem Maria das Dores, menina, transforma-se em uma mulher, ela é a negra à beira do rio, perdida e ausente, descrita no início da obra. As dores de Maria das Dores, já prescritas em seu nome, revelam-se como uma mácula incontornável em sua vida. A imaginação na construção dessa personagem é utilizada como uma forma de “enfrentar o buraco negro do real trauma” (SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 70). A Memória e a História cruzam-se na vida dessas personagens femininas fortes, porém profundamente feridas. A voz de Paulina Chiziane ecoa, por conseguinte, na construção de seres ficcionais que perseveram e vencem seus traumas e sua clausura, seja do corpo, seja da mente.

AS PERSONAGENS FEMININAS NA COMPOSIÇÃO DE MUNDOS EM CONFLITO

As personagens que compõem o núcleo central da narrativa denunciam o modo como o colonialismo dilacerou as bases sociais locais, confrontando-se com as crenças, as certezas e, mesmo, os conhecimentos de todos. O mundo da personagem Delfina encontra-se em claro esfacelamento, porém, não há, no âmbito narrativo, nada a ser organizado ou formado. As personagens que queiram fazer parte da sociedade colonial precisam aceitar a língua dos brancos e negar suas crenças e, por fim, devem estar dispostas a ceder às vontades dos brancos que, em diversos momentos, aparentam ter total domínio sobre os colonizados, além de um profundo desprezo.

No trecho a seguir, uma personagem, ao falar com José, revela a importância de poder usar o nome de seu branco, isto é, o homem com o qual dividia a mulher:

[e] explica-se.

— O nome que uso é do meu branco, Francisco da Silveira. **Os meus primogénitos são do meu branco.** Esta casa foi dada por ele. Os meus filhos pretos educados por ele. **Tenho uma vida folgada graças a ele.** Debaixo deste tecto cruzam-se todas as raças. Das gémeas, uma casou com um preto e outra com um mulato. A minha preta casou

com um branco. O preto com uma mulata. O meu indiano um dia também casará, só Deus sabe com que raça.

— Falas do tal Francisco da Silveira como um salvador. Pode-se amar um inimigo?

— O Francisco da Silveira era um homem bom. Leu, no meu gesto, a cor do meu desespero. Percebeu que eu era humano e sofria.

— Entregar a tua própria mulher? Alugá-la? Foste capaz?

— Fui, sim. Era uma condição de existência. (CHIZIANE, 2017, grifos nossos)

Percebe-se que a personagem aceita as situações conflituosas e transforma o que seria uma desgraça em motivo de felicidade e também lucro. Talvez a perspectiva da personagem seja construída para demonstrar uma virada na lógica degradante da submissão do negro ao branco, ao invés de ser deportado e perder a esposa, Francisco Silveira escolheu dividi-la. O patrão ao encantar-se pela esposa de Silveira poderia acabar com a vida do negro, mas o empregado opta por deixar que o branco use sua esposa em troca de benefícios financeiros. Entretanto, os termos dessa divisão em momento algum compõem qualquer menção à vontade da mulher, ao contrário, o sujeito revela “alugar a esposa a qualquer homem a troco

de roupa, farinha e sabão” (CHIZIANE, 2017). Para ele, seria motivo de orgulho ter filhos de diferentes raças e poder contar com a ajuda de seu patrão e de outros homens com os quais divide a mulher. O aproveitamento da condição que lhe é imposta poderia ser considerado uma forma de subverter a lógica do opressor, sendo, então, ele o dono de seu lar, principalmente ao liberar a esposa para ser polígama – ter união conjugal entre mais de duas pessoas –, em geral permitido apenas aos homens. O tema da poligamia é recorrente na obra de Paulina Chiziane, sendo inclusive parte do primeiro romance, *Balada de Amor ao Vento* (1990), da escritora.

A construção dessa personagem, no entanto, coloca uma grande questão diante de uma narrativa que perpassa a vida de mulheres: Uma mulher poderia gostar de vir a ser vendida? E a questão vai sendo reconstruída de diferentes maneiras no decorrer da narrativa. Nota-se, então, como o universo patriarcal torna a mulher um objeto, submetida aos desejos de seu dono, que pode determinar seu preço. A “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (SPIVAK, 2010, p. 15). Desse modo, o colonialismo exacerba a crueldade do apagamento do feminino, pois se o marido,

para obter respeito, precisa do nome de um branco, à mulher é interdito ter voz e vez, sendo parte das atribuições do homem escolher seu destino.

Depreende-se, a partir dessas várias reflexões, como o feminino acaba subalternizado no imaginário colonial. Assim, podem-se destacar as ações conturbadas da personagem Delfina como maneiras inconscientes de extrapolar as imposições do racismo e da sociedade patriarcal, visto que ela busca a todo tempo ser a dona de seu destino, escolhendo o marido, voltando a se prostituir e ao se unir a Soares. O mundo armado ficcionalmente por Chiziane demonstra a grande complexidade enfrentada pelo feminino diante do preconceito, que é oriundo dos brancos e dos negros, como se percebe na ideia dos casos perdidos: a jovem Maria das Dores que já não é mais virgem após sofrer uma violência.

Nesse mundo de imagens conturbadas e entes ficcionais profundamente afetados pelos preconceitos e limitações, Chiziane edifica conjuntos de estratégias e marcas discursivas que se estruturam no papel para compor seres identificáveis e identificados, as suas personagens. Esses alicerces narrativos são projetados desde seus traços físicos até o modo como enunciam seus pensamentos ou

vontades. As personagens, na composição da autora, são mapeadas, ganhando indicação étnica, árvore genealógica e, principalmente, psiquê. A filha branca de Delfina, nascida de sua relação com o branco Soares, ganha um capítulo dedicado ao construto de seu entrelugar, uma vez que não ser nem branca, nem negra, em uma sociedade preconceituosa, a torna não identificável, especialmente depois do afastamento de Maria das Dores. Acerca dos processos de composição de personagem, de mundos possíveis ficcionais, Tomás Albaladejo Mayordomo lembra:

[e]n dicho análisis se establece la estructura de submundos de cada uno de los mundos de **personaje y la de cada uno de tales submundos, que están formados por seres, representados por actores, como realizaciones concretas de actantes, y por estados, procesos y acciones, representados como proposiciones**. Mediante este análisis se llega al conocimiento y explicitación de la estructura de mundos del texto narrativo, que, elaborada por el autor, constituye la armazón semántica de dicho texto y de su referente y a cual llega el lector en su proceso de recepción. (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 124, grifos nossos)⁴

4 Nessa análise, estabelece-se a estrutura dos submundos de cada um dos mundos das personagens e de cada um desses submundos, que são formados por seres, representados por atores, como atuações concretas de actantes, e por estados, processos e ações, representados como proposições. Por meio dessa análise, se chega ao conhecimento e explicitação da estrutura de mundos do texto narrativo, que, elaborado pelo autor, constitui a armação semântica desse texto e seu referente e ao qual o leitor chega em seu processo de recepção (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p.124, tradução nossa).

Os mundos e submundos de personagens referenciados pelo pesquisador espanhol são partes da teoria dos mundos possíveis, mais especificamente mundos possíveis ficcionais, narrativos, que são constructos tecidos a partir das escolhas sintagmáticas e paradigmáticas autorais. As escolhas realizadas pela autora Chiziane permitiram a constituição de personagens femininas capazes de reestruturar todo o fluxo narrativo, especialmente ao possibilitar o percurso pela memória e pela história de Delfina e de seus familiares.

O percurso pelo corpo feminino pode, por exemplo, ser verificado no trecho:

[A] Zambézia abriu o seu corpo de mulher e se engravidou de espinhos e fel. Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas tornaram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres. As dores de parto se tornaram eternas, os filhos nasciam apenas para morrer, eram carne para canhão. O povo tentou, inutilmente, transformar os corações em pedra para fugir à dor, à morte, à opressão. (CHIZIANE, 2017)

O corpo simbólico identificado na escrita poética da moçambicana revela o modelo de exploração impresso pelo colonialismo. Seu percurso por uma Zambézia com corpo de mulher, grávida de espinhos e com filhos mortos indica a denúncia realizada por uma escritora que soube assinalar a

complexa relação do feminino em sua terra. Segundo Haula Hamad Timeni Freire Pascoal Pereira e Sabrinna Correia Medeiros Cavalcanti,

os estupros estratégicos têm o objetivo de atacar não só a vítima, no caso, a mulher, mas, por intermédio dela, atingir a estrutura social na qual ela está inserida, dissolvendo sua comunidade por intermédio da violência sexual, uma vez que, em tempos de guerra os corpos dos indivíduos tornam-se metaforicamente um só corpo social. (PEREIRA; CAVALCANTI, 2015, p. 11)

Nesse contexto, observa-se a violência sexual como uma forma de tortura, em que a mulher violentada, além de inferiorizada pela cor de sua pele, sofre ainda mais pela desonra. Ela tem sua intimidade violada e acaba excluída socialmente por perder a virgindade. No período colonial,

[a]s guerras dos portugueses foram mais fortes e corremos de um lado para outro, enquanto os barcos dos negreiros transportavam escravos para os quatro cantos do mundo. Vieram novas guerras. De pretos contra brancos, e pretos contra pretos. Durante o dia, os invasores matavam tudo, mas faziam amor na pausa dos combates. Vinham com os corações cheios de ódio. Mas bebiam água de coco e ficavam mansos e o ódio se transformava em amor. As mulheres se parecem com coco, não acham? **As mulheres violadas choravam as dores do infortúnio com sementes no**

ventre, e deram à luz uma nova nação. Os invasores destruíram os nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construímos uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós. (CHIZIANE, 2017, grifos nossos)

No trecho acima, percebem-se os conflitos gerados pelas fraturas na estrutura social em que as mulheres estão inseridas, haja vista a complexidade das relações construídas por Chiziane nessa narrativa. Como se observou, o próprio homem negro assimilado acabava por incorporar a guerra e auxiliar no transporte de escravos. Caso de José dos Montes que, ao ser assimilado, abre mão de suas crenças, e acaba por vivenciar um conflito íntimo, principalmente por fazer parte daqueles que ferem a alma de seu povo em troca de dinheiro. Sobre isso a própria personagem revela: “[o] exército da traição e da morte ganhou mais um. Que vai eliminar da vida todos os pontos vitais. Vai tornar-se inimigo de si próprio. Olhar para a própria raça como um tormento. Matar homens e proteger o palmar” (CHIZIANE, 2017).

A morte professada pelas mãos do sipaio José parece ecoar por seu lar e, da mesma forma que ele, Maria das Dores, sua filha, ao separar-se do pai, acaba em uma vida de servidão no seu próprio lar, até ser entregue como pagamento a Simba. Ela é uma personagem maculada desde

o próprio nome. De acordo com Raul Ruiz de Asúa Altuna, o nome localiza o indivíduo no grupo e “como outorga um lugar na comunidade, e a palavra que o nomeou é sempre activa, [...] está carregado do dinamismo vital participado da comunidade. Por isso a imposição de um nome obedece a motivações que afectam vitalmente tanto a pessoa como a comunidade” (ALTUNA, 1985, p. 269). O nome dado a Maria das Dores por sua mãe Delfina é contestado por seu avô materno no dia de seu nascimento, contudo, nada demove a mulher, que não se importa com a ideia de que os nomes afetam a vidas das pessoas e da comunidade. O avô questiona a escolha do nome da neta, pois, segundo ele, seria um nome carregado de amargura e embalado por angústias. A previsão do pai de Delfina viria a ser comprovada na continuidade da narrativa, inclusive com o apagamento social da jovem após sofrer o trauma da violência sexual.

O avô, assim, profetiza: “[e]sta mãe louca um dia hipotecará a tua vida e te arrastará por caminhos de dor” (CHIZIANE, 2017). A dor da personagem chegaria ainda muito cedo, aos treze anos, e entregue pela própria mãe. De maneira diversa da mãe, Maria das Dores não teve seus sonhos roubados pelo desejo de um branco, mas pela violação de um negro, bruxo, Simba, que almejava tomar posse dos bens deixados por seu pai branco, Soares, bem

como se vingar de Delfina. Apesar da violência sofrida, a personagem não tem como fugir e nem como ser salva, sendo aprisionada e entorpecida até sua fuga. O homem já casado, polígamo, a tomara como esposa e, mesmo com os apelos da jovem Jacinta, não existia alguém que se interessasse em salvar uma menina negra das garras de seu violador. Nota-se, então, que:

[É] sobre esses constructos patriarcais que se alicerçam as violências de gênero, que se fundamentam nas construções de um dever-ser feminino associado à fragilidade e à castidade e por isso tão decisivo, pois destroem a identidade das vítimas enquanto mulheres, destruindo-as a partir da ruptura da sua imagem perante o mundo e da concepção que fazem de si, fazendo-as passar por um processo de abjeção, reverberando o silêncio e o sentimento de vergonha dessas vítimas como um grande eco na comunidade da qual fazem parte. (PEREIRA; CAVALCANTI, 2015, p. 11)

O percurso elaborado por Chiziane permite a visualização do silenciamento e da prisão sentimental imposta a Maria das Dores. Entre os seus algozes encontram-se todos aqueles que foram capazes de virar as costas para o sofrimento de uma menina, ignorando os apelos de Jacinta, sua irmã. A menina violentada sofre exatamente o processo de abjeção ao apagar-se perante o mundo que conhecia e “[a]li estava

Maria das Dores, entregue ao desconhecido. Palavras como vergonha, dor, consciência, são pedras mortas de significado na boca de sua mãe e desse Simba que ela mal conhece” (CHIZIANE, 2017). Sem as boas lembranças, sem os braços de seu pai negro e o sorriso de seu pai branco, ela se entrega, já que algemada, ao vício e ao esquecimento, sendo mãe e vítima, ao correr dos anos, sem se dar conta. A personagem feminina é, desse modo, envolvida em uma realidade racista e patriarcal, incapaz de punir a violação sexual. A menina, criada sob o julgo do racismo, vivencia a dor da violação e do sileciamento.

O ser mulher, o tornar-se mulher, em uma sociedade banhada em valores patriarcais, oferece profundos enfrentamentos e enormes dores aos envolvidos. A luta do feminino para conseguir sair da clausura, do lugar inferior destinado à mulher, é histórica e terrível, com um longo percurso de ignorância e confronto. Conforme Beauvoir,

l'enfant ne saurait se saisir comme sexuellement différencié. Chez les filles et les garçons, le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde: c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles qu'ils appréhendent l'univers. (BEAUVOIR, 1949, p. 14)⁵

5 a criança não saberia se entender como sexualmente diferenciada. Nas meninas e nos meninos, o corpo é antes de tudo a radiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua

A distinção entre o feminino e o masculino perpetua-se, sendo às mulheres interdito, por vezes, estudar ou tomar suas próprias decisões. Como se lê, as crianças são apenas crianças e, assim, também são as descobertas diante do mundo à sua frente. A percepção do mundo se dá a partir de olhos e mãos e não pelas partes sexuais, sendo, portanto, terríveis as limitações impostas às mulheres. No entanto, o mundo, a sociedade, acaba por colocar crianças em extremos, garantindo ao gênero masculino privilégios, enquanto ao feminino são dadas indicações de conduta, o dever da mulher. Segundo Jeannette Laillou Savona, as feministas entendem que os discursos que aparentam mais neutralidade podem evocar uma dinâmica sexual latente (SAVONA, 1988, p. 114). Nessa mesma linha reflexiva, Beauvoir destaca um conjunto de limitações impostas ao feminino, sendo até mesmo a rua considerada como hostil (BEAUVOIR, 2008, p. 88). Ao tratar de Moçambique, Joana Gorjão Henriques reflete que a escritora moçambicana Paulina Chiziane acaba por ser posta de lado face aos escritores brancos (HENRIQUES, 2017, p. 197). Na perspectiva exposta, observa-se o modo como a mulher historicamente foi concebida como incapaz ou frágil por sua sexualidade e também pela cor da sua pele.

a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos, não pelas partes sexuais que eles apreendem o universo. (BEAUVOIR, 1949, p. 14, tradução nossa)

Delfina ao ser prostituída acaba por perseguir no decorrer de sua vida um desejo de mudança de status social e, então, ela casa, se separa, aceita ser concubina de Soares e, por fim, torna-se dona de um bordel. Ela perde seus filhos e, ainda, os poucos vestígios de amor e empatia, voltando a ter alguma ternura apenas ao fim da narrativa. Em sua jornada conjugam-se sentimentos de tristeza, ódio, infelicidade, todos motivados e derivados do medo de esvair-se a beleza e ela permanecer em sua subcondição. A narrativa, nesse sentido, estrutura a denúncia de uma ferida aberta na vida de mulheres que pagam por terem sido invadidas em suas vidas. Talvez a sucessão de sofrimentos causados pela personagem sejam frutos de sua insatisfação com o domínio patriarcal asseverado pelo colonialismo, todavia a narrativa evidencia o modo como a mulher ganha por servir aos homens na cama, mas perde continuamente ao ambicionar mudar sua condição de vida.

Na narrativa, o tempo revela-se, pouco a pouco, por meio da construção de mulheres que tem seus corpos maculados pela cobiça, pelo sofrimento, isso em distintos momentos. A vida das mulheres, em suas diferentes gerações, é concebida como um passe, uma possibilidade de troca ou venda, perdendo a importância no instante em que a jovem deixa

de ser virgem. Nas palavras de Chiziane, “[e]u sou do Sul. A educação que tive aqui é esta: uma mulher não pode dizer o que pensa ou o que sente, tem de obedecer a tudo o que o homem faz” (WIESER, 2014). Para a mulher resta, então, o espaço da submissão, da obediência, dos castigos físicos, da sobrevivência a qualquer custo. Conforme Gayatri Chakravorty Spivak,

[n]o contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, **apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina.** Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, **o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.** (SPIVAK, 2010, p. 66-67, grifos nossos)

Nota-se, assim, que os autóctones são considerados como inferiores no processo de colonização, isto é, seres subjugados que precisam aprender a ter civilidade. Contudo, para a mulher as distinções e as imposições tornam-se ainda mais graves e nefastas, pois é delas o fardo de sofrer violações e carregar em seu ventre os

frutos da selvageria humana. Obrigadas a aceitar o domínio masculino, silenciadas e destinadas a servir. Caso, por exemplo, da personagem Maria das Dores que desperta de seu profundo sofrimento de anos e foge com seus filhos, porém, a obscuridade que foi obrigada a aguentar parece levá-la a outra dimensão. O tempo passa e chega-se, então, à idade adulta da personagem que, por sua vez, demonstra as grandes chagas deixadas pelo colonialismo. A ausência de oportunidade fez com que o “sujeito subalterno feminino” (SPIVAK, 2010, p. 67) mais uma vez fosse marcado pela dor da perda de qualquer humanidade.

O caminho trilhado pela mulher, pelo corpo feminino, tanto nas palavras da autora, em diversas entrevistas, quanto em sua narrativa, indica uma existência de distinção e obediência. Tornar-se mulher em meio ao caos instaurado significa combater o racismo enraizado e, ainda, o preconceito incapacitante. De acordo com Elaine Showalter,

[I]es romans des femmes – qu’ils soient féminins ou féministes – ont toujours eu à lutter contre les forces historiques et culturelles qui reléguent l’expérience des femmes au second plan. En essayant d’exposer les grandes lignes de la tradition féminine, j’ai cherché à dépasser les romancières illustres qu’on a jugées remarquables en me penchant sur la vie et l’œuvre de maintes femmes qui ont été

depuis longtemps exclues de l'histoire littéraire. J'ai tenté de découvrir comment elles se percevaient et percevaient leurs livres, quels choix et sacrifices elles ont fait et comment leur relation à leur profession et à leur tradition a évolué.⁶ (SHOWALTER, 1977 apud SAVONA, 1988, p. 118)

Nessa sociedade de muitas dores, desamores e fratura, Chiziane luta contra forças históricas que perpetuam o apagamento de sua cultura e do feminino. Como a própria autora ressalva, ela escreve sobre mulheres, construindo uma referência menos cruel para as gerações futuras, já que consciente das mazelas do passado. Sua escrita, apesar de permeada pela denúncia e pelo confronto com as emoções mais dolorosas, é também um manto de esperança, tecido pelo olhar acolhedor da sabedoria ancestral. Assim, a menina que virou mulher, Maria das Dores, sem perceber redescobre seus filhos já adultos e criados com amor por uma freira. Eram três: “o Benedito, o Fernando e a Rosinha. Filhos de uma freira branca e do barro negro dos montes” (CHIZIANE, 2017).

A história construída pelo fel semeado no ventre da Zambézia traz em si afetos que irmanam nos alicerces

6 Os romances femininos - sejam eles femininos ou feministas - sempre tiveram que lutar contra as forças históricas e culturais que relegaram a experiência das mulheres a um segundo plano. Na tentativa de expor as linhas principais da tradição feminina, eu procurei ir além dos romancistas ilustres que foram julgados extraordinários inclinando-me sobre a vida e obra de muitas mulheres que tem estado desde um longo tempo excluídas da história literária. Tentei descobrir como elas se percebiam e percebiam seus livros, quais escolhas e sacrifícios elas fizeram e como sua relação com sua profissão e sua tradição evoluiu (SHOWALTER, 1977 apud SAVONA, 1988, p. 118, tradução nossa)

narrativos, perpetrando sentimentos conflituosos, mas complementares. Em um mundo capaz de ceifar sonhos, Chiziane planta a esperança no futuro, especialmente ao permitir à Maria das Dores despertar de sua obscuridade para reencontrar seus filhos vivos e bem. A superação do mal é alcançada até mesmo por Delfina, que finalmente consegue recuperar sua filha perdida.

Não se trata de uma história de sentimentos fixos ou marcada pela rápida superação das dores e das misérias, ao contrário, as personagens, em busca de redenção ou de superação, trilham longos caminhos, algumas vezes desafiando a si mesmas. As gerações dessa família foram muito violentadas pela marcha da colonização, sofrendo em diferentes níveis com a angústia de pertencer à classe dos dominados. Em certo sentido, algumas personagens aparentam conseguir sair do eixo dominador e dominado, transmutando suas vidas, entretanto, o discurso da ascensão pelo casamento com brancos permanece em determinados momentos. A mistura entre brancos e negros e o modo como é apresentada indica a busca pela igualdade e a transcendência por meio do amor, do encontro com a esperança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso de Paulina Chiziane pelo passado histórico moçambicano permuta o tempo e reconstrói noções importantes, mas, ressalvem-se doloridas, principalmente ao apresentar em sua obra o determinante papel do feminino, ainda que tenha sido constantemente relegado ao obscurcimento. É evidente a denúncia do racismo enraizado nas estruturas sociais e o modo como o preconceito afeta diretamente a vida das mulheres, que sofrem por seu gênero e, ainda, pela cor da sua pele. Assim, o percurso do feminino em sua obra evoca novos horizontes para o feminino, indicando um novo imaginário em torno do mundo do porvir. A escritora coloca em evidência as mazelas do passado, mas possibilita a esperança, resgatando os laços do amor.

Enfim, em *O alegre canto da perdiz*, Chiziane desnuda o doloroso aprisionamento do feminino, narrando o percurso de uma família de mulheres enganadas e violentadas por um ideal de sobrevivência. A narrativa desnuda, em certo sentido, a faceta histórica que cerca o processo de ocupação das colônias. Nessa constituição, as personagens expõem o conflito permanente de sua existência, indicando os conflitos derivados do contato entre os colonizadores e os colonizados,

até mesmo focalizando os conflitos vividos pelos assimilados. Afinal, não bastava aos dominados aprenderem a língua do colonizador, era necessário abandonar os laços com sua própria cultura, considerada bárbara, e renegá-la, em um complexo renascimento simbólico.

Ao fim da narrativa, Paulina Chiziane promove o encontro com a esperança e com o amor. A benção da reunião familiar tudo cura e todos poupa. A família esfacelada pelas múltiplas violências derivadas da experiência colonial e de práticas cruéis reencontra-se sob o manto da ancestralidade, do respeito aos ensinamentos dos mais velhos, produzindo na jovem Maria das Dores a capacidade do perdão e da cura. Como a narrativa ensina: “a beleza do mundo é a diversidade, todas as raças, de todo o mundo, porque somos todos filhos do sol” (CHIZIANE, 2017).

REFERÊNCIAS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa: Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Espanha: Universidad de Alicante, 1998.
- ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura Tradicional Banto*. Luanda: Edição do Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe: L'expérience vécue*, II. Paris: Éditions Gallimard, 1949.
- BEAUVOIR, Simone de. *La Femme indépendante*. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. v. 1. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BOUTCHICH, Sana. *A imagem da mulher e a construção da identidade feminina na narrativa de Paulina Chiziane* (Balada de amor ao vento e Niketche: uma história de poligamia). 2016. Tese (Mestrado em Estudos Românicos: Estudos Brasileiros e Africanos) - Universidade de Lisboa. Lisboa, 2016. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/24544/1/ulfl212808_tm.pdf. Acesso em: 04 mar. 2021.
- CABAÇO, José Luís. *Moçambique: identidade, colonialismo e libertação*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. [Ebook Kindle].
- CHABAL, Patrick. “Paulina Chiziane”. In: CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, p. 292-301, 1994.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1977.
- CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Portugal: Caminho, 2017. [e-book kindle].
- DOLEZEL, Lubomír. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.
- FUNADA-CLASSEN, Sayaka. *The Origins of war in Mozambique – A History of Unity and Division*. África do Sul: África Minds, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história e testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, p. 49-57, 2006.
- GROULT, Benoîte. Préface. In: BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe: Les faits et les mythes*, I. Paris: Éditions Gallimard, 1949.
- HENRIQUES, Joana Gorjão. *Racismo em Português*. O Lado Esquecido do Colonialismo. Lisboa: Tinta da China, 2017.

LEITE, Ana Mafalda. *Ensaaios sobre Literaturas Africanas*. Maputo: Alcance, 2013.

LIMA, Norma Sueli Rosa. Úrsula e o Alegre Canto da Perdiz: Quando as águas se encontram em Maria Firmina do Reis e Paulina Chiziane. In: FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (Org.). *Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane*. João Pessoa: Editora UFPB, p. 119-134, 2021.

MINDOSO, André Victorino. *Os Assimilados de Moçambique: Da situação colonial à experiência socialista*. 2017. Tese (Pós-graduação em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/pgsocio/files/2017/12/R-T-Andr%C3%A9-Mindoso-2013-2017.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2021.

PAVEL, Thomas G. *Ficcional Worlds*. Massachusetts: Harvard University Press Cambridge, 1988.

PEREIRA, Haula Hamad Timeni Freire Pascoal; CAVALCANTI, Sabrinna Correia Medeiros. A prática do estupro de mulheres como estratégia de guerra sob o viés do direito internacional. *Revista Tem@*. Revista On-line do CESED – Centro de Ensino Superior e Desenvolvimento, v. 16, n. 24/25, p. 4- 20, janeiro/dezembro de 2015.

REMÉDIOS, José Maria. Não volto a escrever. Basta. [Entrevista concedida a *O País*]. *Portal Geledés*, 11 jul. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/paulina-chiziane-nao-volto-escrever-basta/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

ROSSINI, Tayza Nogueira. A construção do feminino na literatura: representando a diferença. *Trem de Letras*. v. 3, n. 1, p. 97-111, 11 julho de 2016. Disponível em: <https://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/tremdeletras/article/view/459>. Acesso em 03 mar. 2021.

SAVONA, Jeannette Laillou. Le féminisme et les études littéraires en France et en Amérique du Nord. In: SAVONA, Jeannette Laillou. *Littérature, Intertextualité et révolution*. n. 69, p. 113- 127, 1988. Disponível em https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_69_1_1462. Acesso em: 15 fev. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes histórica. *PSIC. CLIN.* Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Indagações sobre o século XX. São Paulo: Arx, 2002.

WIESER, Doris. Os anjos de Deus são brancos até hoje. [Entrevista concedida à *Buala*]. *Portal Geledés*, 27 novembro de 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/os-anjos-de-deus-sao-brancos-ate-hoje-diz-paulina-chiziane-em-entrevista/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

Luciana Morais da Silva

Pós-Doutora em Letras – Estudos de Literatura – Teoria da Literatura e Literatura Comparada – pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2018).

Atua como professora/tutora da Faculdade Unyleya. Trabalha também com consultoria acadêmica e revisão.

Participa do Grupo de Pesquisa do CNPq “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2847441618182578>

E-mail: lulu_msilva@yahoo.com.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7757-801X>

PARA UMA “RE-VISÃO” DA CRÍTICA LITERÁRIA DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: O SUBLIME FEMINISTA NO CONTO “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR

Marcus Vinícius de Oliveira Mitre
Rosana Cássia dos Santos

Resumo: Neste artigo pretendemos desenvolver uma análise do conto “Amor”, de Clarice Lispector, que compõe a coletânea *Laços de Família* (1960), tentando contribuir para a reflexão acerca da crítica literária feminista. Ancorada pela noção de sublime feminino, proposta por Barbara Freeman e retomado por Rosana Cássia Kamita nos termos de um sublime feminista, buscamos compreender como, partindo deste conto em particular, Clarice Lispector trabalha nos limites da representação e propõe desafios à crítica, apontando, nos termos de Adrienne Rich, para a necessidade de uma “re-visão” dos moldes literários canônicos, considerados androcêntricos, e apontando, conseqüentemente, para uma desestabilização da crítica literária tradicional e para a necessidade de construir um outro olhar para a leitura e compreensão da literatura de autoria feminina.

Palavras-chave: Sublime feminista. Clarice Lispector. Crítica literária. Feminismo.

Abstract: In this paper, we intend to develop an analysis of the short story “Amor (Love)”, by Clarice Lispector, which composes the collection “Laços de Família (Family Ties)” (1960), aiming to contribute to an insight towards the feminist literary criticism. Based in the concept of the feminine sublime, proposed by Barbara Freeman, and resumed by Rosana Cássia Kamita on the terms of the feminist sublime, we make an attempt to understand how, based on this particular short story, Clarice Lispector works on the verge of representation, challenging the critic, indicating, on the terms of Adrienne Rich, the necessity of a “re-vision” of the canonical literary frame, considered androcentric, and indicating, therefore, to a destabilization of the traditional literary criticism and to the demand of creating another perspective over the reading and comprehension of the female literature authorship.

Keywords: Feminist sublime. Clarice Lispector. Literary criticism. Feminism.

INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo é a de oferecer uma análise do conto “Amor”, de Clarice Lispector, que integra a coletânea *Laços de Família* (1960). Nele, conta-se a história de Ana, uma dona de casa dedicada e preocupada com seus afazeres cotidianos, com o marido, com os filhos e que mora em uma boa casa. Um dia, ao retornar das compras, foi surpreendida no bonde por um cego parado no ponto, que mascava chicletes com muita naturalidade. Isso a despertou para novas sensações e sentimentos. O bonde volta a andar bruscamente e Ana deixa cair as compras, o que faz com que os ovos que ela comprara se quebrem. Ana, com a ajuda dos passageiros recolhe tudo e o bonde segue viagem. A personagem, distraída, acaba perdendo o ponto que a faria retornar para casa e desce próximo ao Jardim Botânico. Entrou no Jardim e ficou toda a tarde observando cada detalhe do local: pássaros, insetos, folhas, flores, terra, etc. De repente, a personagem lembra dos filhos, do marido e do jantar e corre para casa. Nesse retorno, passou a ver os filhos, o marido e o próprio lar de maneira diferente.

Clarice constrói, nesse conto, imagens fortes, que explicitam um movimento de fronteira, de algo que escapa à compreensão. Trata, portanto, do compreensível que se

torna, subitamente, incompreensível. Da ordenação que se converte em desordem e que exige um movimento brusco em direção a uma tentativa de reorganização do mundo para que seja possível novamente tentar compreendê-lo, mas cuja compreensão nunca é alcançada totalmente, apontando para uma representação do sentimento do sublime experimentado também pela personagem principal do conto. A personagem se permite olhar ao seu redor e ver os diferentes espaços e pessoas, antes considerados tão familiares, como se nunca os houvesse visto ou conhecido, permitindo ainda que esse estranhamento invadisse a si mesma nesse processo.

Para análise, portanto, deste conto em particular, partimos da perspectiva do sublime feminino, teorizado por Bárbara Freeman (1995) e retomado e discutido por Rosana Cássia Kamita (2016) nos termos de um sublime feminista. Essas releituras do conceito do sublime trazem uma perspectiva interessante, uma vez que apontam para uma noção de instabilidade e de paradoxo. Nas palavras de Kamita, “através do sentimento sublime a arte é sempre impulsionada a repensar seus limites” (2016, p. 05).

Nesse sentido, torna-se clara a necessidade constante de reelaboração de um aporte teórico que consiga dar conta

de uma literatura que, nos termos de Regina Dalcastagnè, apresenta-se como um “território contestado”. Conforme aponta a autora, a literatura brasileira passa de instrumento de afirmação da identidade nacional, característica comum em grande parte da produção literária do século XIX e início do século XX, para a apropriação de recursos literários por grupos sociais historicamente marginalizados, até mesmo silenciados, que procuram se expressar e ganhar visibilidade, o que também exige uma nova perspectiva da crítica (DALCASTAGNÈ, 2012).

A proposta, então, é explorar os modos pelos quais Clarice Lispector desafiou com seus escritos a crítica literária de seu tempo e, muito frequentemente, ainda desafia a do nosso próprio ao trabalhar nos limites da representação. Essa análise encontra eco na proposta de Adriene Rich, em especial no texto “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão” (2017)¹, de que a crítica literária necessita de uma “re-visão” que englobe e legitime a literatura de autoria feminina. A perspectiva adotada por Rich torna-se interessante na medida em que aponta para a desnaturalização de preceitos da crítica e para um constante repensar das categorias analíticas, coadunando-se com o

1 Adrienne Rich publicou o ensaio “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” em 1972. Foi utilizada aqui a tradução de Susana Bornéo Funck, publicada no livro *Traduções da cultura. Perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. 2017.

que propõe Butler (2013) ao discorrer sobre a crítica em um sentido lato. O espaço ocupado pela autoria feminina se dá ao longo do tempo, com nuances próprias de determinados períodos, e o registro dessa participação ocorre, ainda que de forma frágil e precária, mesmo em séculos passados². No entanto, cumpre pensar não apenas na existência de escritoras e publicação de suas obras, mas ainda naquilo que poderíamos chamar de espaço legitimado da literatura, ou seja, aquele que atribui reconhecimento e torna referenciais determinadas contribuições. Um olhar mais acurado para os sumários dos livros de história da literatura brasileira, por exemplo, ou para as obras selecionadas para vestibular, ou ainda a atribuição dos principais prêmios literários revela que esse espaço legitimado da literatura é restritivo e delinea determinados perfis, invisibilizando uma participação mais diversa e plural.

Na primeira parte deste artigo, se nos afastamos da análise do conto propriamente dita para explorarmos os conceitos de sublime feminino e de sublime feminista, bem como o conceito de crítica, o fazemos no intuito de construir o embasamento de nossa análise, que se dará na seção seguinte, donde retomaremos trechos do conto

2 A esse respeito, saliente-se a publicação de *Escritoras Brasileiras do Século XIX* (1999), obra em três volumes organizada por Zahidé Muzart e que contou com uma rede de pesquisadoras responsáveis pela escrita de capítulos nos quais se destacavam autoras brasileiras do passado.

“Amor”. Embora a organização textual pareça refletir um espelhamento da teoria no texto literário, ressalte-se que o movimento de análise propriamente dito foi o inverso: a partir da leitura do conto, precisamente pela inquietação provocada por ele, partiu-se em busca dos aportes teóricos que auxiliavam na sua compreensão e que utilizamos nesse artigo. Se explicamos, portanto, a teoria em primeiro lugar, é apenas por uma questão necessária para facilitar a compreensão da análise que propomos.

EM BUSCA DE NOVOS FUNDAMENTOS PARA A CRÍTICA DA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Pode-se dizer que a literatura de autoria feminina ainda propõe desafios à crítica literária tradicional, não obstante os esforços de alguns estudiosos como Adrienne Rich, Hélène Cixous, Júlia Kristeva, Toril Moi, Teresa de Lauretis e Judith Butler, no contexto internacional, e Regina Dalcastagné, Berenice Bento, Denilson Lopes, Guacira Lopes Louro, Carlos Figari, no contexto brasileiro. Estas autoras e autores, apenas para citar alguns, têm desvelado que as bases androcêntricas e normalizadoras da sociedade se refletem na elaboração de padrões utilizados na teoria e na crítica de arte, incluindo aí a crítica literária, padrões esses que não conseguem abarcar uma arte que traz novas

perspectivas, um novo olhar para e sobre o mundo. Como aponta Adrienne Rich,

para quem escreve, e neste momento para a mulher escritora em particular, há o desafio e a promessa de uma geografia psíquica completamente nova a ser explorada. Mas há, também, um difícil e perigoso caminhar sobre o gelo, na tentativa de encontrar uma linguagem e imagens para uma nova consciência, com pouco passado para nos apoiar. (RICH, 2007, p. 67)

Em outras palavras, a emergência das mulheres na literatura e sua difícil consolidação no campo literário se devem, como veremos, muitas vezes, a aportes teóricos e críticos que não conseguem abarcar literaturas que trazem novas visões sobre o mundo. Essas questões têm sido debatidas há tempos e, de forma mais sistematizada, desde Virginia Woolf, em especial em *Um teto todo seu* (1985), evidenciando o distanciamento das mulheres do espaço público, seus papéis socialmente marcados pelos serviços voltados ao lar e aos cuidados da família, além da pouca instrução formal recebida por elas, o que dificultava ainda mais que pudessem se tornar escritoras. É importante ressaltar que esta visão excludente se torna ainda mais grave à medida que se considere as mulheres pelo prisma racial, social, etário, por exemplo. Ou seja, muitas delas

se mantinham responsáveis pelos trabalhos domésticos, acumulando-os com funções mal remuneradas em busca de seu sustento e, muitas vezes, de sua família também.

Assim, ao se tratar de autoria feminina é necessário contextualizar essa participação na literatura na tentativa de se compreender que o espaço literário era interdito ou quase inacessível às mulheres pela própria estruturação de nossa sociedade. Para que se tornassem escritoras, vários fatores deveriam convergir: ter nascido em uma família com boas condições econômicas, que lhes proporcionasse acesso à educação; manter esse padrão social e ter tempo para a escrita; e que seus escritos fossem considerados. Esse último é um aspecto mais sutil e subjetivo, preponderante no passado literário, para as escritoras que adentravam esse território eminentemente masculino. Muitas escritoras acabavam por adotar pseudônimos para publicarem, e então muitas hipóteses poderiam ser consideradas para tentar explicar essa decisão. É possível inferir que desejavam, por exemplo, “preservar” o nome da família ou evitar a exposição às críticas negativas que viessem a receber ou ainda para terem uma liberdade maior ao tratar de determinados temas. Um exemplo é o da escritora catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869), que

ainda no século XIX publicou o romance *D. Narcisa de Villar: Legenda do tempo colonial* (1859) utilizando o pseudônimo Índigena do Ipiranga. Trata-se de um romance com tintas góticas, no qual a personagem D. Narcisa se insurge contra a tirania de seus três irmãos que querem obrigá-la a um casamento arranjado por interesses e assume uma fuga romântica com o indígena Leonardo. A autora trata do “castigo” recebido por D. Narcisa, ao ser assassinada por seu gesto de rebeldia, em um dos primeiros registros de feminicídio de nossa história da literatura brasileira.

Além desse recurso ao uso do pseudônimo, outros eram utilizados, como a apresentação do livro por um escritor ou intelectual reconhecido da época, para “atestar” alguma qualidade literária ao texto. Nesse sentido, é interessante observar o prólogo de João Ribeiro ao livro *Marmores* (1895), da poetisa Francisca Julia da Silva (1871-1920) ao exaltar a publicação: “Nunca pensei eu que me coubesse algum dia tarefa tão difícil e tão ditosa”; e também em seguida ao fazer uma *mea culpa* sobre uma manifestação crítica passada, a qual: “[...] havia-me perfidamente creado a pequenina fama (de resto, indigna de mim) de homem selvagem que só via nas mulheres as aptidões inferiores das cozinheiras” (RIBEIRO, 1895, p. 7).³ Por vezes, as próprias escritoras se apresentavam

3 Mantida a grafia original.

de forma muito humilde, como se pode perceber pelo texto dirigido ao público leitor no já citado romance *D. Narcisa de Villar*: “[...] vou rogar a benevolência daqueles que me lerem como um discípulo que se quer instruir” (CASTRO, 1997, p. 17).⁴ Essas questões apresentadas, contribuem para um olhar retrospectivo da crítica literária em relação à autoria feminina, tributária dessa perspectiva de se considerar essa autoria feminina como secundária, atribuindo-lhe comumente um menor valor.

Com Clarice Lispector, tomando por base a crítica literária contemporânea à escritora, não foi diferente. No ensaio “No raiar de Clarice Lispector” (1977), Antonio Candido direciona uma simpática crítica à escritora por *Perto do Coração Selvagem* (1943), seu romance de estreia⁵. Porém, a despeito de suas boas intenções, é possível perceber, no texto de Candido, uma certa vagueza ao tratar da obra, que pode ser interpretada como uma incompreensão do acontecimento literário que, naquele momento, o crítico descrevia e apreciava. Conforme ele mesmo aponta:

4 A esse respeito, ver o artigo “Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX”, de Zahidé Muzart, disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17202/15776/53007>

5 O artigo de Candido foi publicado primeiramente no jornal *Folha da Manhã*, em 16 de julho 1944, e, posteriormente, compilado no livro *Vários escritos*, cuja 1ª edição é de 1970. Regina Pontieri (1999), em um trecho de um trabalho que citaremos na próxima página, afirma, equivocadamente, que o artigo original foi publicado em 1945.

Raramente é dado encontrar um escritor que, como o Oswald de Andrade de *João Miramar*, ou o Mário de Andrade de *Macunaíma*, **procura estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis**, ou fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das ideias. Por isso, tive **verdadeiro choque ao ler o romance diferente** que é *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, escritora até aqui completamente desconhecida para mim. (CANDIDO, 1977, p. 126, grifos nossos)

Ainda que simpática, a crítica de Antonio Candido parece desvelar uma certa impossibilidade de analisar o texto clariceano, na medida em que seus referenciais ainda são masculinos ou, melhor dizendo, androcêntricos, no sentido que lhe empresta Bourdieu⁶. Álvaro Lins, por sua vez, no artigo “Romance Lírico”, publicado no *Correio da Manhã*, em 1944, direcionou duras críticas à estreada, recheadas de um teor sexista, acusando a escritora de não ter escrito um romance, mas “pedaços de um grande romance”.

A publicação do primeiro romance de Clarice parece, portanto, ter criado uma espécie de “curto-circuito” na crítica literária, apontando para lugares onde a língua portuguesa e a literatura brasileira, até então, não haviam explorado. Como ainda aponta Candido:

6 Cf. *A dominação masculina* (1998).

Com efeito, este romance [*Perto do Coração Selvagem*] é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício, ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 1977, p. 126)

Ao trabalhar nos limites da representação literária, talvez naquele momento de forma mais ou menos inconsciente por se tratar de uma escritora iniciante, Clarice Lispector inaugurava uma dicção ímpar. E, ainda hoje, pode-se dizer que seus escritos desafiam a crítica e suscitam questões importantes. Como aponta Regina Pontieri ao comentar a recepção do romance *A cidade sitiada* (1949) por parte dos críticos:

Como seria natural que ocorresse, a crítica dos inícios de carreira de Clarice, nas décadas de 1940 e 1950, ressentia-se de dois tipos de falta: de uma mais ampla visão de conjunto da Obra, por um lado; de um aparato crítico adequado à experiência literária proposta, por outro. Esse último aspecto foi apontado por Antonio Candido, referindo-se a *Perto do Coração Selvagem*, no artigo de jornal de 1945 que posteriormente viriam a constituir o ensaio “No Raiar de Clarice Lispector”. Dessas carências se ressentiram não só Milliet, mas Álvaro Lins e Gilda de Mello e Souza, independentemente da acuidade

crítico-analítica com que abordavam o trabalho da escritora. (PONTIERI, 1999, p. 39)

A falta de um aparato crítico fez com que a crítica brasileira contemporânea a Clarice ficasse impressionada. A escrita “diferente” da autora, como aponta Candido, ganhará, posteriormente, o epíteto de hermética por vários críticos, dentre eles o português João Gaspar Simões, que em 1950 publica uma crítica sobre *A Cidade Sitiada* no jornal carioca *A Manhã*. Simões é considerado, segundo Pontieri, um dos primeiros a utilizar o epíteto de hermética para se referir à literatura de Clarice (PONTIERI, 1999, p. 40).

Diante da naturalização da crítica que, como brevemente explicitado acima, não soube “repensar seus limites” ao abordar o texto clariceano, cabe refletirmos sobre o que propõe Judith Butler no ensaio “O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude em Foucault” (2013). A autora afirma que

a prática da crítica não jorra de uma liberdade inata à alma. Ela, antes, forma-se no embate entre uma troca específica entre um conjunto de regras e preceitos (que já estão dados) e uma estilização de atos (que expande e reformula esse conjunto prévio de regras e preceitos). Essa estilização do “eu”, em relação às regras, acaba por constituir uma “prática”. (BUTLER, 2013, p. 169)

A crítica, então, precisa sempre repensar seus pressupostos e o empreendimento filosófico de Butler, ao retomar Foucault, trabalha no sentido de desnaturalizar a crítica, tentando compreender como uma gama de discursos operam no sentido de dar uma aparência “natural” a algo que, na realidade, é um construto histórico-social.

Nessa linha de raciocínio, a noção do sublime feminista (KAMITA, 2016) surge, na atualidade, como uma perspectiva que permite uma nova compreensão do fazer literário que acompanhe as mudanças temáticas e formais da literatura, mormente da literatura de autoria feminina, que vêm ganhando espaço, mas ainda é, muitas vezes, considerada menor ou secundária. Nesse sentido, Bárbara Freeman propõe que

o sublime feminino não é nem um modo retórico nem uma categoria estética, mas um domínio da experiência que resiste à categorização, em que o sujeito entra em relação com uma alteridade - social, estética, política, ética, erótica - que é excessiva e irrepresentável. O sublime feminino não é uma estratégia discursiva, uma técnica ou um estilo literário que a escritora inventa, mas sim uma crise em relação à linguagem e à representação que um determinado sujeito sofre. Como tal, é o lugar tanto das experiências afetivas das mulheres quanto de seus encontros com os mecanismos genderados de poder de meados do século

XVIII (quando a teoria do sublime tornou-se importante) até o presente, pois responde especificamente às diferentes configurações culturais de opressão, paixão e resistência das mulheres.⁷ (FREEMAN, 1995, p. 2)⁸

É preciso, entretanto, diferenciar o uso tradicional do sublime, que remonta à tradição. Ainda de acordo com Freeman, autores como Addison, Burke e Kant propõem o sublime como um sentimento cujo traço constitutivo é a noção de espectadorismo, que pressupõe uma atitude passiva do espectador diante do evento/objeto/fenômeno causador do sentimento sublime. Nesse sentido, é perceptível em Kant a ideia de ‘excesso que resiste aos seus poderes’, donde, nessa perspectiva kantiana, o espectador só sente prazer com o sublime porque está certo que este não pode afetá-lo. Freeman, por sua vez, problematiza e aponta para uma desestabilização dessa noção, defendendo

uma leitura do sublime como uma alegoria da construção do sujeito patriarcal (mas não necessariamente masculino), um eu que mantém suas fronteiras ao subordinar a diferença e ao se apropriar do que o que

7 No original: “The feminine sublime is not a discursive strategy, technique, or literary style the female writer invents, but rather a crisis in relation to language and representation that a certain subject undergoes. As such it is the site both of women’s affective experiences and their encounters with the gendered mechanisms of power from the mid-eighteenth century (when the theory of the sublime first came to prominence) to the present, for it responds specifically to the diverse cultural configurations of women’s oppression, passion, and resistance.”

8 Os excertos de Freeman foram traduzidos por Maria Isabel de Castro Lima.

se apresenta como o outro, em vez de se identificar com ele.⁹ (FREEMAN, 1995, p. 4)

A autora fala, na esteira desse pensamento, de um “sublime feminino”. A leitura de Freeman busca, portanto, aproximar as noções clássicas do sublime e mostrar suas fissuras e seus rompimentos na ficção de mulheres. O conceito de sublime feminino de Freeman será retomado por Kamita, que explora a ideia de um sublime feminista. A ideia do “curto-circuito” utilizado em referência à crítica tempestiva à estreia do romance *Perto do coração selvagem* (1977) aponta para uma noção de sublime, no sentido destacado pela autora ao retomar Lyotard:

Como aponta Lyotard em *Lições Sobre a Analítica do Sublime* (1993), psicologicamente falando, o prazer e o desprazer são os responsáveis por pautar a faculdade de julgar, centrando-se, todavia, não no objeto, mas no sujeito, estabelecendo uma relação de tautologia, na qual o sujeito informa o “espírito” sobre o seu “estado”, como um raio, provocando um curto circuito do próprio pensamento. (KAMITA, 2016, p. 104)

O sublime diferencia-se do belo, uma vez que este propõe a instituição de paradigmas para que seja julgado, enquanto o sublime, pelo contrário, propõe o oposto, isto é, questionar

9 No original: “a reading of the sublime as na allegory of the construction of the patriarchal (but not necessary male) subject, a self that maintains its borders by subordinating difference and by appropriating rather than identifying with that which presents itself as other.”

os limites destes paradigmas (KAMITA, 2016, p. 106). Nesse sentido, “O juízo estético sublime expõe a crise, a fratura, em um momento de ruptura com o compreensível, apresenta-se com a marca do excessivo, do absoluto, do infinito” (KAMITA, 2016, p. 106).

A autora ressalta ainda a impossibilidade de uma leitura isolada da literatura de autoria feminina, mas como essa deve ser inserida em um conjunto que questões, como uma postura ética e política. Assim, ela propõe que

compreender a literatura de autoria feminina é, portanto, não se limitar à estreita visão da tradição literária, mas contextualizá-la observando as relações que mantém com outros textos e as estruturas sociais e culturais que compõem o panorama da época. (KAMITA, 2016, p. 112)

Ao explorar as personagens femininas e sua relação com o mundo, como a personagem Ana no conto “Amor”, Clarice Lispector expõe as fissuras no cânone literário e desvela uma nova consciência que se percebe oprimida pela organização da sociedade e pelas normas que a governam. Nesse sentido, a literatura desvela toda uma nova geografia psíquica a ser explorada, como propõe Adrienne Rich. Essa tomada de consciência, portanto, como ainda propõe a autora, raramente se dá de modo tranquilo e indolor. Ela aponta que

é emocionante viver numa época em que a consciência desperta; mas também pode ser confuso, desorientador e doloroso. O despertar dessa consciência morta ou dormente já afetou a vida de milhões de mulheres, mesmo aquelas que ainda não o perceberam. Também está afetando as vidas dos homens, mesmo daqueles que ignoram seu chamado. (RICH, 2017, p. 67)

A autora enfatiza, justamente, o sentimento paradoxal: o emocionante e doloroso despertar de uma nova consciência, a apresentação de uma nova visão sobre o mundo, que exige uma “re-visão” da escrita e da crítica literária. Nesse sentido, a literatura escrita por mulheres aponta para um movimento de constante reavaliação, direcionando para uma associação possível da literatura escrita por mulheres com o sublime. As mulheres aqui não são mais personagem que “servem como deleite” para os homens (RICH, 2017, p. 68) partindo de uma literatura escrita por eles: as personagens femininas ganham profundidade psicológica, expõem-se às tensões com os construtos sociais, com o mundo. Essas proposições coadunam-se com o que propõe Kamita:

O sublime ensaja a possibilidade de repensar as categorias de análise e de crítica que são utilizadas a partir de novas possibilidades que se apresentam como informes, ou exemplos a priori, e que exigem alterações

de princípios e padrões pré-estabelecidos. O paradigma do belo é confrontado pela inquietação do sublime, o belo estabelece as condições de apresentação e recepção da arte, mas não se detém sobre o inesperado, sobre as experimentações. O sublime se situa nesse espaço, entre o prazer da descoberta de algo novo e o desprazer de não conseguir apreendê-lo ou compreendê-lo, reconhecimento de uma arte dinâmica, que subverte constantemente as regras que se lhe deseja imputar. Como anteriormente exposto, a faculdade de apresentação falha diante de uma ideia desconhecida, o que impulsiona o pensamento a situar-se fora dos padrões estabelecidos. (KAMITA, 2016, p. 108)

UMA ANÁLISE DO CONTO “AMOR” DA PERSPECTIVA DO SUBLIME FEMINISTA

Passando para a análise do conto “Amor” e relacionando-o com o que foi discutido acima, observamos que o narrador procura descrever o sentimento e a reação da personagem Ana, uma dona de casa dedicada e cumpridora de seu papel de esposa, ao se deparar com um cego mascando chiclete:

Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se apumar em desconfiança? Alguma coisa

intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados. (LISPECTOR, 2016, p. 147-148)

Neste trecho, o despertar brusco da consciência de Ana provoca um sobressalto na personagem. Ana desperta ao ficar frente a frente com a alteridade. Esse despertar dá-se pela confrontação direta com o mundo, que a aproxima do sentimento do sublime. Porém, ao contrário de uma noção do sublime calcada na ideia de espectadorismo, Ana sai modificada da experiência:

Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e

viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida. (LISPECTOR, 2016, p. 148)

Há aqui uma referência a algo que excede os limites preestabelecidos. A referência aos ovos quebrados, que pingam entre os fios da rede de tricô, trama tecida pacientemente, que aponta para uma ideia de algo que extrapola uma norma pré-construída, um construto cultural que impõe limites. Essa perspectiva fica mais clara na continuação do episódio:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão

— e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. (LISPECTOR, 2016, p. 148-149)

Ana perde a familiaridade com o mundo que a circunda através deste despertar da consciência. Ela pondera que “[v]ários anos ruíam” (LISPECTOR, 2016, p. 148), o que aponta para um questionamento da norma, para um ideal de liberdade que assoma em seus devaneios, em que as pessoas estão “tão livres que não sabiam para onde ir” (LISPECTOR, 2016, p. 149). Ana então busca em seus pensamentos retornar para a ordenação corriqueira de seu mundo e se perde em devaneios, passando do ponto em que deveria saltar do bonde:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que

estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite. (LISPECTOR, 2016, p. 149)

A desorientação sentida por Ana aponta para um sentimento sublime que tem como eixo central um papel pretensamente atribuído às mulheres pela sociedade heteronormativa, qual seja, o da organização do mundo, *com todos os itens guardados e dispostos em seus devidos lugares*. Ana parece questionar esse papel que lhe é atribuído e a falta de um referencial a faz perder-se, desorientar-se. Ana adentra, então, o Jardim Botânico e experimenta um novo mundo:

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a aleia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. (LISPECTOR, 2016, p. 150)

Essa vastidão do mundo detectada pela personagem pode ser relacionada ao que propõe Kamita ao retomar as

diferenças entre o colossal e o sublime. Nesse sentido, a autora aponta que

o colossal é o vislumbre de possibilidade de representação do inapresentável, do infinito. O sublime comporta a incomensurabilidade violenta do impacto e que não reside no objeto, mas no sujeito, segundo Derrida, sentimento provocado pela inadequação de várias faculdades e potências. (KAMITA, 2016, p. 109)

Ana procura retomar sua capacidade crítica diante do mundo, adequar suas faculdades e potências. Procura compreender o que lhe acontece, o sentimento íntimo que a provoca e a insta a se desviar do caminho corriqueiro, onde a aguardam a casa, os filhos, o marido. A personagem, pode-se dizer, experimenta o sentimento do sublime: ao mesmo tempo algo que a agrada a repugna e ela identifica “[...] uma vida cheia de náusea doce, até a boca” (LISPECTOR, 2016, p. 149). O narrador do conto recorre a paradoxos para tentar representar o que sente Ana. O sentimento sublime aponta, justamente, para essa relação paradoxal. Nos dizeres de Kamita:

O sublime se situa nesse espaço, entre o prazer da descoberta de algo novo e o desprazer de não conseguir apreendê-lo ou compreendê-lo, reconhecimento de uma arte dinâmica, que subverte constantemente as regras que se lhe deseje imputar. (KAMITA, 2016, p. 109)

Ao final do conto, Ana retorna para casa, para a velha e familiar organização. Toda aquela vida que ela detectara no Jardim Botânico ficara para trás e ela volta aos seus afazeres domésticos, sem dúvida modificada pela experiência que vivera:

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico. (LISPECTOR, 2016, p. 154-155)

Ana, depois de experimentar uma espécie de amor pelo mundo, torna-se uma mulher bruta, pois parece adquirir uma consciência dolorosa do lugar que lhe é imposto na sociedade, que a cerceia de diversos modos. A experiência do sublime a modificara indelevelmente, de forma que ela passa a (re) considerar sua existência e questionar: “O que o cego desencadeara caberia nos seus dias?” (LISPECTOR, 2016, p. 155).

Assim, ao associar o sublime com uma ruptura ao que é (re)conhecido, modelar ou apreensível, podemos nos

aproximar da autoria e também da representação literária feminina. Tanto a escritora Clarice Lispector quanto a sua personagem Ana, no conto “Amor”, provocam uma fissura ao instituído. A primeira, ensejando o reconhecimento de uma contribuição diferente do perfil de escrita da literatura em geral, e daquele associado às escritoras, em particular. A segunda, ao se deixa abstrair do mundo doméstico e familiar, permitindo-se experimentar diferentes sensações de ser e estar em uma sociedade ainda tão reguladora. No entanto, a sensação sublime não se restringe à fissura que possa provocar, mas ao sentimento de “susto” ou “medo” frente a essa possibilidade. Dessa maneira, a crítica literária, assim como os leitores e as leitoras, se sentiram e ainda se sentem desafiados frente à literatura produzida por Clarice Lispector. Ana pode ser representativa de tantas outras mulheres que desejam mais do que cumprir aquilo que delas se espera, experimentar a sensação da liberdade e o sentimento sublime, sem que o preço para isso seja aquele pago por D. Narcisa de Villar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sublime feminista enseja uma nova possibilidade de repensar a literatura, mormente da literatura de autoria feminina, ao questionar os paradigmas instituídos da

arte e apontar para a desestabilização de preceitos e de preconceitos que a rondam. Essa nova visão do mundo, segundo Kamita e Freeman, deve ser abordada não pelo mero espectadorismo, mas deve-se buscar uma visão empática e construtiva. Como propõe Kamita, “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” (KAMITA, 2016, p. 115). Assim, a literatura escrita por mulheres indica a necessidade de uma reordenação epistemológica da teoria e da crítica literárias tradicionais, fundada em bases androcêntricas.

Nesse sentido, as críticas contemporâneas a Clarice Lispector, na falta de um aporte teórico que as respaldassem, em alguns momentos se mostraram capazes de reconhecer um novo horizonte que se desenhava pelo texto clariceano; outras vezes resvalaram para a pura incompreensão e até mesmo para um sexismo brutal, que não reconheceu sequer o papel das mulheres como escritoras. No entanto, sua literatura diferente abriu, nos dizeres de Candido, um novo caminho e, a despeito das incompreensões, Clarice se firmou como escritora conhecida e reconhecida, demonstrando toda a força de sua literatura.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina* – a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2018.
- BUTLER, Judith. O que é a crítica? um ensaio sobre a virtude de Foucault. Tradução de Gustavo H. Dalaqua. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 22, p. 159-179, 2013.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*, 1977.
- CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*: Legenda do tempo colonial. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Revista Iberic@l*, n. 2, p. 13-18, 2012.
- FREEMAN, Barbara. *The feminine sublime: Gender and excess in women's fiction*. University of California Press, 1995.
- KAMITA, Rosana Cássia. Mulheres e Literatura: Sob a perspectiva do sublime. *Cadernos de Literatura Comparada*. n. 35, dezembro, 2016. Disponível em: <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/384/416>. Acesso em: 03 set. 2019.
- LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MUZART, Zahidé. L. (Org). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres, v. 3, 1999.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector* – Uma poética do olhar. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- RIBEIRO, João. Prologo. In: SILVA, Francisca Julia da. *Marmores*. São Paulo: Horacio Belfort Sabino, p. 7-31, 1895. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008951#page/34/mode/2up>. Acesso em: 05 mar. 2021.
- RICH, Adrienne. Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima e LIMA, Ana Cecília (Orgs.). *Traduções da cultura*. Perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Mulheres, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Marcus Vinícius de Oliveira Mitre

Mestrando na UFSC e Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal/Programa de Demanda Social (CAPES/DS).

Integra o Núcleo Literatual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6486536861601189>

E-mail: marcusmitre@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6809-0861>

Rosana Cássia dos Santos

Doutora em Literatura pela UFSC.

Professora associada na mesma universidade.

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) - Nível 2, atuando na Graduação em Letras e na Pós-Graduação em Literatura da UFSC.

Integra a Editoria de Artigos da *Revista Estudos Feministas* – REF, é coordenadora do Núcleo Literatual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade e integrante do GT da Anpoll A Mulher na Literatura.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2499019809837384>

E-mail: rosanack@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3950-8157>

MULHERES E A APROPRIAÇÃO DO LUGAR DE AUTORIA NO PIAUÍ NO FINAL DO SÉCULO XIX E PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Olívia Candeia Lima Rocha
Saulo Cunha de Serpa Brandão

Resumo: O final do século XIX e as primeiras décadas do século XX foi um período de transição na sociedade brasileira, caracterizado por transformações de caráter social, político e cultural. Nesse contexto, as mulheres se apropriaram da escrita de caráter público, na imprensa e na literatura, e utilizavam esses veículos de comunicação como forma de reivindicar a ampliação da atuação feminina na sociedade. Esse texto procura refletir sobre o processo de apropriação feminina dos lugares de autoria, utilizando como fontes textos publicados em periódicos como *Borboleta* (1906); *O Piauí* (1926) e as obras *Flores Incultas* (1875) de autoria de Luiza Amélia de Queiroz e *Fases do meu passado* (1983) de Lili Castelo Branco. Essa análise se pautou em autores como Michel Foucault, Nicolau Sevcenko e Norma Telles que auxiliaram na percepção da literatura como um espaço de prestígio e poder, sobretudo, no período em questão.

Palavras-Chave: Mulheres. Imprensa. Literatura. Feminismo. História do Piauí.

Abstract: The end of the XIX century and the first decades of the XX century was a period of transition in Brazilian society, characterized by social, political and cultural transformations. In this context, women appropriated public writing, in the press and literature and used these vehicles of communication as a form of claiming the expansion of female participation in society. This text we seek to reflect the process of female appropriation of places of authorship, using as sources texts published in periodicals like *Borboleta* (1906); *Piauí* (1926) and the works *Flores Incultas* (1875) by Luiza Amélia de Queiroz and *Fases do meu passado* (1983) by Lili Castelo Branco. This analysis was based on theorists Michel Foucault, Nicolau Sevcenko and Norma Telles who helped in the perception of literature as a space of prestige and power, especially in the period in question.

Keywords: Women. Press. Literature. Feminism. History of Piauí.

INTRODUÇÃO

As mulheres, em sua maioria, foram historicamente excluídas do acesso à instrução e dos lugares de poder no espaço público. A concepção sobre o papel da mulher na sociedade e sobre a instrução feminina começou a ser modificada no Brasil no século XIX. Entretanto, havia pouca oferta de cadeiras no ensino público destinadas ao ensino de primeiras letras às mulheres. O investimento na educação feminina era custeado principalmente pelas famílias de maior poder aquisitivo, o que significa que nesse período apenas uma parcela reduzida de mulheres tinha acesso à instrução formal.

No final do século XIX, a educação começou a ser valorizada como um fator de progresso nacional. Esta perspectiva de caráter positivista atribuía às mulheres um papel fundamental na formação dos filhos, futuros cidadãos da pátria. Nas últimas décadas do século XIX, verificou-se o surgimento de vários periódicos e obras produzidas por mulheres que defendiam a ampliação da atuação feminina na sociedade, através do acesso à instrução e da participação política.

Este texto discute a relação entre as transformações culturais no final do século XIX e nas primeiras décadas do

século XX e a apropriação dos lugares de autoria na imprensa e na literatura pelo sexo feminino, a partir da experiência de algumas mulheres que viveram e publicaram textos no Estado do Piauí no período mencionado ou que retratam a época assinalada, como a publicação *Fases do meu passado* (1983), obra de caráter memorialista, produzida por Lili Castelo Branco e que se reporta aos limites impostos às mulheres que pretendiam publicar textos na imprensa nas primeiras décadas do século XX.

Para essa reflexão, utilizamos também textos publicados nos periódicos *Borboleta* (1906) e *O Piauí* (1926) e obras de autoria feminina, como *Flores Incultas* publicado em primeira edição no ano de 1875, por Luiza Amélia de Queiroz. A análise realizada procurou levar em conta as dificuldades enfrentadas pelas mulheres para publicar seus textos e o uso da escrita como forma de expressão de seus anseios e, ao mesmo tempo, a produção de novas configurações para a atuação feminina na sociedade no período em questão.

ROMPENDO SILÊNCIOS: MULHERES, ESCRITA E FEMINISMO

A primeira instância de aproximação das mulheres com a palavra escrita se realizou no âmbito do espaço privado. Nesse sentido, Perrot (1998) destaca que na sociedade francesa do século XVIII, as mulheres eram responsáveis

pela correspondência epistolar. Através das cartas, as mulheres mantinham os laços de comunicação e de proximidade familiar. Era uma atividade realizada no espaço privado, mas que aproximava as mulheres da escrivaninha e introduzia-as no escritório do ambiente familiar, que até então era reservado ao sexo masculino.

No século XIX, a atividade literária era uma prática que privilegiava a atuação do sexo masculino. Como observa Scott (1995), as relações de gênero são social e culturalmente construídas em relação a um horizonte histórico que atribui características específicas para homens e mulheres. As configurações de gênero da época reservavam aos homens a primazia da atuação no espaço público. Além disso, havia um discurso que distinguia homens e mulheres em uma perspectiva de oposição binária. Afirmava-se que as mulheres eram mais emotivas e os homens mais racionais. Atribuindo-se, assim, uma suposta superioridade intelectual ao sexo masculino.

Escrever obras literárias demandava aprimorada capacidade de racionalidade e inventividade. Ou seja, não era uma ação circunscrita entre as atividades atribuídas ao sexo feminino. Dessa forma, deve-se considerar que as mulheres precisaram transpor fronteiras sociais e culturais

para se posicionar como autoras de textos de ampla circulação na esfera pública.

Conquistar espaços de expressão discursiva significava, para as mulheres, afirmar-se intelectualmente. Segundo Sevcenko (1999), no final do século XIX e início do século XX, a cultura letrada ganhava contornos de atividade prestigiada que se difundia no Brasil a partir de uma influência europeia, fornecedora de modelos de modernidade e comportamento.

Destaca-se que a palavra escrita se inscreve como um dos mecanismos de expressão dos discursos. O discurso, como observa Foucault (1996), é um instrumento de poder que pode ser utilizado para classificar, segregar e produzir distinções no mundo social, além de projetar realidades possíveis em relação a um dado contexto social. Dessa forma, considera-se que os discursos e os lugares de enunciação podem ser apropriados como meios de reivindicação de novos direitos pelas mulheres. Ao analisar textos de autoria feminina, é necessário identificar a expressão de questionamentos, procurando perceber que lugares sociais que essas mulheres desejavam ocupar. Essas ações podem ser analisadas no contexto do movimento feminista, que para Duarte:

[...] poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo. Somente então será possível valorizar os momentos iniciais desta luta – contra os preconceitos mais primários e arraigados – e considerar aquelas mulheres, que se expuseram à incompreensão e à crítica, nossas primeiras e legítimas feministas. (2003, p. 152)

Duarte (2003) também destaca o século XIX como o período de surgimento das primeiras manifestações feministas na sociedade brasileira, com escritoras como Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885), natural do Rio Grande do Norte. Nísia Floresta é considerada a primeira escritora feminista do Brasil, por defender a instrução feminina através de seus textos e iniciativas como educadora. No decorrer do século XIX, surgiram escritoras em diversos estados do país, além de uma variedade de jornais produzidos por mulheres, os quais contribuíram para conferir visibilidade à produção de autoria feminina.

No final do século XIX e início do século XX, os principais papéis atribuídos às mulheres eram os desempenhados junto à família, enquanto filha, esposa e mãe, às quais

deviam ser obedientes, discretas e solícitas. Nesse período, sobressaiu-se o papel da mulher na educação dos filhos; tratava-se de uma elaboração que opunha a imagem da mulher virtuosa às mulheres “decaídas” (TELLES, 2000). Essa reformulação do papel feminino na sociedade propiciou a emergência de discursos favoráveis à educação feminina, como forma de prepará-las melhor para desempenhar as funções que eram destinadas ao sexo feminino.

A declamação, os bailes e a leitura passaram a fazer parte da sociabilidade e do lazer de famílias de classe alta e média nos centros urbanos da época. Entretanto, a educação feminina pautava-se principalmente no aprendizado de prendas domésticas. Dessa forma, mesmo entre as famílias de elevado poder aquisitivo, era significativo o número de mulheres que não dominavam os códigos de leitura e escrita (FALCI, 2000).

Em um período em que a maior parte da população vivia no espaço rural, a valorização da educação formal ocorria de forma paulatina, como meio de reprodução da condição social, política e econômica da família. Dessa forma, alguns dos filhos do sexo masculino poderiam ter acesso ao ensino secundário e superior, o que lhes propiciava acesso a carreiras como a medicina, a advocacia e a política. As

profissões e carreiras relacionadas ao espaço público eram culturalmente atribuídas ao sexo masculino (LOURO, 2000; CASTELO BRANCO, 2005).

A principal perspectiva para a vida feminina era o casamento. As mulheres aprendiam noções de leitura e escrita, mas não era esperado que elas desempenhassem atividades no mundo público. Elas deveriam se projetar socialmente pela beleza e pelo desempenho dos papéis de esposa e mãe dedicada. Assim, as que ousavam transpor as prescrições estabelecidas para seu sexo, enfrentavam a censura da sociedade da época, e muitas vezes da própria família. No século XIX, a criação e a autoria eram lugares negados ao feminino:

Mesmo assim, foi a partir dessa época que um grande número de mulheres começou a escrever e publicar, tanto na Europa quanto nas Américas. Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil em numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional. (TELLES, 2000, p. 403)

No século XIX, a educação pública era incipiente, portanto, o investimento na instrução dos filhos era um empreendimento familiar. As famílias de melhor poder aquisitivo recorriam a mestres-escolas, professores particulares contratados pelos pais, por um período determinado e que exerciam seu ofício de forma ambulante, deslocando-se entre fazendas (COSTA FILHO, 2006). Esta era uma forma de ministrar as primeiras letras aos filhos e filhas de famílias que viviam em fazendas no sertão nordestino, como ocorreu, por exemplo, com a escritora piauiense Luiza Amélia de Queiroz, que, segundo Chaves (1994), teve acesso a uma instrução rudimentar e aperfeiçoou seus conhecimentos por esforço próprio.

Luiza Amélia de Queiroz nasceu em 26 de dezembro de 1938, no município de Piracuruca – PI, filha de Manuel Eduardo de Queiroz e Vitalina Luiza de Queiroz. Faleceu em 12 de dezembro de 1898. Luiza Amélia publicou as obras *Flores Incultas* em 1875 e *Georgina ou os efeitos do amor* em 1898, adotando uma atitude transgressora, em uma sociedade que considerava a prática literária inadequada à atuação feminina. O livro *Flores Incultas* foi reeditado pela Academia Piauiense de Letras em 2015. O que tem permitido a leitura e releitura desta obra na contemporaneidade.

A poesia significava para Luiza Amélia de Queiroz uma forma de escrita de si. A autora abordava em suas poesias acontecimentos e sentimentos vivenciados em seu cotidiano. Além disso, apontava o registro de datas, dedicatórias e comentários, o que faz com que *Flores Incultas* também possa ser compreendido como um diário poético. A autora vivia na cidade de Parnaíba, situada na região litorânea do Estado do Piauí, que na época possuía um significativo caráter comercial, pois servia de porto de entrada para mercadorias importadas, dentre os quais menciona-se partituras e livros (REGO, 2010).

A situação financeira favorável contribuiu para que Luiza Amélia de Queiroz tivesse acesso à instrução e a clássicos literários, bem como condições de publicar seus livros. O número de mulheres instruídas era reduzido em uma sociedade com um grande contingente de analfabetos e na qual a voz feminina tinha poucas possibilidades de expressão pública. Luiza Amélia de Queiroz apresenta, nas primeiras páginas de *Flores Incultas*, a poesia “Não sou poeta”, da qual destaca-se o trecho a seguir:

Não sou poeta! que ambição tão louca
Nunca me veio perpassar à mente
Só o quero, o que exalar procuro,
São os afetos que minha alma sente

São essas cismas das insônias minhas
Das longas noites que velando eu passo:
Quando minha alma s'estremece em dores
E a fronte exausta eu reclino ao braço.

[...]

E tu, oh mundo, que sorrindo escutas
Estes segredos de um sentir sombrio
Por Deus, consente que se escapem livres,
Não os sufoques com teu rir ímpio.
(QUEIROZ, 2015, p. 17-18)

Era difícil para as mulheres reivindicarem para si o lugar de autoria de textos literários. Mesmo assumindo uma atitude transgressora em relação ao lugar social reservado às mulheres na época, Luiza Amélia de Queiroz procura justificar sua ousadia em publicar um livro de poemas como expressão de sua subjetividade. Fica evidente a dificuldade para mulher ascender ao lugar de autoria.

Luiza Amélia de Queiroz menciona na obra *Flores Incultas* a escritora Maria Amália Vaz de Carvalho e escritores românticos como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. O conhecimento sobre a atuação de outras mulheres no mundo das letras e de ideias que questionavam os papéis legados para as mulheres na sociedade da época deve ter encorajado Luiza Amélia de Queiroz a publicar seus versos. Na escrita de Luiza Amélia de Queiroz predominam o bucolismo, a religiosidade e os temas

sentimentais sobre a família e os relacionamentos amoroso e conjugal. Mas, também se sobressai um olhar feminino que questiona os lugares sociais reservados às mulheres.

Luiza Amélia de Queiroz assume uma posição transgressora e revela anseios de realização que transcendem as perspectivas que a sociedade prescrevia para as mulheres na época. A admiração de Luiza Amélia por Maria Amália se evidencia no poema “Um êxtase” dedicado à escritora portuguesa. A leitura de textos de Maria Amália de Carvalho pode ter encorajado a poetisa piauiense a publicar seus textos, tendo em vista que a escritora portuguesa defendia a cultura e a instrução como caminhos que levariam a uma emancipação da mulher, inclusive econômica.

Assim, destaca-se que o título *Flores Incultas* escolhido por Luiza Amélia de Queiroz para seu primeiro livro é carregado de significados simbólicos, considerando-se que as mulheres eram comumente associadas às flores em sua beleza e delicadeza. Eram as mulheres as belas flores incultas da sociedade da época, muitas vezes ornamentadas como bonecas, mas a quem geralmente se negava qualquer instrução de leitura e escrita. Além disso, as flores remetem à primavera, o que permite fazer uma associação entre

Flores Incultas (1875) de Luiza Amélia de Queiroz e *Uma Primavera de Mulher* (1867).

Luiza Amélia de Queiroz insere-se no contexto do que se tem denominado de primeira onda feminista na sociedade brasileira, filiando-se aos questionamentos expressos em publicações de redação feminina da época e os quais ela pode ter tido acesso. Além da instrução feminina, muitas escritoras da época também defendiam ideias republicanas e abolicionistas. Nesse sentido destaca-se que Luiza Amélia de Queiroz colaborou com o jornal *Telefone* (1883 - 1889), que publicava textos favoráveis à República e à abolição da escravatura (DUARTE, 2005; PINHEIRO FILHO, 1997; TELLES, 2000).

Luiza Amélia de Queiroz constituiu-se em uma pioneira que abriu precedentes para atuação feminina nos domínios relacionados à escrita e à publicação de textos no Piauí. Nesse sentido, destaca-se a homenagem feita a essa autora, que teve seu nome escolhido para patrocinar a cadeira vinte e oito da Academia Piauiense de Letras, cujo primeiro ocupante foi Elias de Oliveira. Esta distinção é relevante, se considerarmos que ela é a única escritora cujo nome figura entre os patronos da Academia Piauiense de Letras, que foi criada em 1917.

MULHERES E IMPRENSA EM TERESINA NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Esse estudo destaca a atuação feminina na imprensa em Teresina no início do século XX, capital do Estado do Piauí. Teresina foi a primeira cidade construída de forma planejada no país, a partir da iniciativa do então Presidente da Província do Piauí, Antônio José Conselheiro Saraiva que transferiu a capital do Estado, de Oeiras para a localidade Vila da Mocha em 1852. O nome escolhido para a nova capital foi Teresina, em homenagem a Imperatriz Teresa Cristina, esposa de Dom Pedro II. (VILHENA, 2016)

No início do século XX, Teresina era uma cidade jovem quando comparada a outras capitais do país na época. Nessa época, Teresina estava intensificando o seu processo de urbanização em um contexto de modernização e de inovações no que concerne ao comportamento social. Nesse sentido, destaca-se a importação de bens culturais, a realização de bailes lítero-musicais e a difusão de novas formas de comportamento e lazer. Este foi um período de ampliação da presença feminina no espaço público, em atividades relacionadas à educação, ao lazer, à cultura e ao trabalho (CASTELO BRANCO, 2013).

Em relação aos periódicos de redação feminina, destaca-se em Teresina o jornal *Borboleta*, que circulou entre 1904

e 1906, tendo como redatoras Alaíde Burlamaque, Helena Burlamaque e Maria Amélia Rubim. Os discursos feministas da época questionavam a restrição das mulheres ao espaço doméstico e aos papéis sociais atribuídos ao sexo feminino na família. A atuação literária era percebida como uma atividade de reconhecimento intelectual:

A mulher, como todos sabem, deve ser instruída, não só porque a instrução lhe dá mais realce como também porque a habilita para todos os misteres da vida, para o bom desempenho dos deveres que lhe são inerentes. Muitos pensam que a mulher deve esmerar-se mais na educação doméstica, eu, porém não penso assim, acho que ela não deve conquistar títulos que não estejam ao seu alcance mais deve estudar e trabalhar muito com o fim de ter certos conhecimentos seguindo assim o exemplo de Maria Amália Vaz de Carvalho, Julia Lopes de Almeida, Ignez de Sabino e tantas outras que têm sabido se impor pela sua vasta ilustração. A instrução é a base da vida, a mulher instruída tem entrada franca em toda parte, e finalmente a instrução é um tesouro que todos devem buscar. (A.B., 1905, p. 1)

As iniciais “AB” podem indicar que a autoria do texto seja de Alaíde Burlamaque, uma das redatoras do jornal. A moral da época recomendava que as mulheres procurassem se comportar de forma discreta e modesta. Esse é um dos fatores associados ao uso de iniciais para assinar textos

publicados na imprensa. Percebe-se que a autora do texto relacionava a instrução feminina aos deveres considerados inerentes ao sexo feminino, que seriam os papéis de esposa, dona de casa e mãe. O que pode ser compreendido como uma estratégia para apresentar propostas que contribuiriam para a emancipação feminina. As escritoras apropriavam-se desses enunciados para justificar suas reivindicações, utilizando-os para minar as bases de uma formação discursiva que as restringia ao espaço privado, excluindo-as das atividades de reconhecimento intelectual no espaço público (MOREIRA, 2003).

O início do século XX é um período de ampliação do investimento na formação educacional das mulheres em Teresina. Nesse sentido, menciona-se a criação do Colégio Sagrado Coração de Jesus, de caráter confessional e destinado exclusivamente à instrução do sexo feminino. Outra iniciativa do período foi a criação da Escola Normal Oficial, em 1913, que tinha como objetivo privilegiar a instrução de mulheres para atuar no ensino público e privado. Louro (2000) observa que esse processo de inserção das mulheres no magistério estava relacionado a um discurso que atribuía à mulher maior aptidão para o ensino infantil, devido a atributos como meiguice e paciência, que eram considerados naturais ao sexo feminino.

Destaca-se que atividades relacionadas à educação e ao trabalho possibilitaram o deslocamento da mulher no espaço público. As mulheres instruídas poderiam ter acesso a periódicos voltados para o público feminino, como as revistas *Fon-Fon* (1907 - 1945) e *Revista Feminina* (1914 - 1936), que eram mencionadas em anúncios de lojas especializadas na venda de periódicos como a Agência de Revista, situada na cidade de Teresina. Essas publicações contribuíam para difundir imagens de modernidade, progresso e novos comportamentos e papéis femininos na sociedade (ROCHA, 2011).

Pinto (2003) destaca que a mobilização feminina em prol da ampliação de direitos e da participação das mulheres no espaço público logrou notoriedade na sociedade brasileira no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. O acesso feminino à instrução e o direito à participação política constituíam as principais pautas do movimento feminista na época. Tratava-se de uma vertente do movimento feminista brasileiro que era representado por mulheres instruídas de classe média e alta.

Observa-se que as discussões sobre o feminismo no Brasil repercutiram na sociedade teresinense. Nesse sentido, menciona-se a presença de textos assinados nos periódicos

Correio do Piauí e *O Piauí* na década de 1920, com nomes relacionados ao gênero feminino, como “Acácia”, “Berenice”, “Bonina”, “Dolores”, “Eglantine”, “Esmeralda”, “Magnólia”, “Sonia” e “Violeta”. A identificação por meio de nomes que remetem ao feminino e os temas debatidos são sugestivos de uma autoria feminina. A maioria dos textos defendia a instrução feminina como atividade capaz de ampliar a participação feminina na sociedade do período. Dentre os temas discutidos, menciona-se o feminismo:

[...] o verdadeiro e nobilitante feminismo que eu entendo, não é disputar ao homem, os empregos, as posições políticas, as atribuições sociais; não é adaptar-lhe os trajes, o corte dos cabelos, nem copiar-lhe as maneiras, os hábitos, como se nestas exterioridades residisse a sua proeminência. [...] Cultive a mulher o seu espírito, aprimore seus dons naturais, habilite-se, por uma sólida e bem cuidada instrução, para lutar pela vida, e ter-se-á tornado não livre, mas independente. (VIOLETA, 1926, p. 4)

O feminismo ideal era o que defendia a educação, rejeitando a disputa entre homens e mulheres no mercado de trabalho, na política e a adoção de atitudes e comportamentos que representassem uma “masculinização” da mulher. Essas mulheres estavam preocupadas em se definir diante a variedade de discursos

feministas e sobre a atuação das mulheres na sociedade da época. Provavelmente eram mulheres instruídas, de alto e médio poder aquisitivo, e que possuíam o hábito de leitura estimulado pela formação escolar.

Não sendo possível precisar a autoria dos textos, percebe-se que as mulheres que utilizavam pseudônimos para discutir sobre o feminismo estavam cientes das transformações que a sociedade brasileira vivenciava no período. Se, por um lado, ocorria uma abertura de espaço para a palavra proferida ou escrita por mulheres, por outro o debate sobre o feminismo realizava-se apenas por meio de pseudônimos. Essas mulheres relutavam em assinar seus textos para evitar críticas que poderiam atingir a elas e a seus familiares (MAGALHÃES, 1998; MORAIS, 2002). Nesse sentido, menciona-se uma advertência de D. Cândida, sogra de Emília Leite Castelo Branco:

Soube que vive estudando e isso já não é mais para você. Escreveu um artigo elogiando muito Celso Pinheiro e isso tem dado o que falar. Minha filha, tenha cuidado, aqui de tudo se comenta. Que é que você quer escrevendo sobre homens ou mesmo mulheres, isso deixe para os poetas. Hoje é só no que se fala, nesse artigo. Você tem o nome de seu marido a zelar. Sei que não fez com má intenção, mas foi um ato reprovável. Deixe esses estudos, cuide de seus enteados e filhos, mais nada. Heitor é porque acha

tudo bem, mas, francamente, fica muito mal a uma senhora de família andar fazendo artigos de jornal, uma vergonha. (BRANCO, 1983, p. 89-90)

A sogra advertiu Emília Leite Castelo Branco que, como mulher casada, deveria afastar-se das leituras e da publicação de textos nos jornais, ocupando-se dos afazeres domésticos e do cuidado com os filhos e enteados. O relato indica que a publicação de um texto com uma crítica elogiosa ao literato Celso Pinheiro¹ gerara comentários na sociedade teresinense. A mulher casada deveria evitar ser alvo de fofocas e maledicências, zelando pela reputação do marido, sobretudo em se tratando de uma família da elite social, econômica, política e cultural do Estado do Piauí.

Emília Leite casou-se aos dezesseis anos com Heitor Castelo Branco (1898-1952), que era advogado e exerceu cargos como: delegado e Chefe de Polícia em Teresina, Diretor da Escola Normal, deputado estadual e deputado federal. Heitor Castelo Branco era filho de Mariano Gil Castelo Branco (1848-1935) e de Cândida Burlamaque Castelo Branco. O genitor de Heitor Castelo Branco, Mariano Gil Castelo Branco foi deputado provincial (1884-1885) e Vice-Governador do Piauí em 1892; recebeu, nos

1 Celso Pinheiro (1887-1950) foi um dos fundadores da Academia Piauiense de Letras. Poeta, cronista e jornalista. Publicou obras como *Almas Irmãs* (1907), em coautoria com Antônio Chaves e Zito Baptista, e *Flor Incógnita* (1912), (ADRIÃO NETO, 1995).

meses finais do período imperial, o título de Barão de Castelo Branco.

A referência ao sogro através do título de “Barão”, na obra *Fases do meu passado* (1983), ressalta o valor de distinção social do grupo familiar Castelo Branco na sociedade local. Essas relações de distinção social se mantêm através dos matrimônios e, nesse sentido, ressalte-se que Emília Leite era de naturalidade portuguesa e que veio ainda criança morar no Brasil, acompanhando seus pais. A família Castelo Branco é de origem portuguesa; seus primeiros ascendentes chegaram ao Estado do Piauí ainda no período colonial, constituindo-se em uma genealogia antiga de proprietários de terras, com um histórico de representação na elite política, econômica e cultural desse estado. Emília Leite Castelo Branco enfatiza ter sido uma esposa obediente, de maneira que as decisões do marido prevaleciam sobre seus desejos, pois este não aceitava, por exemplo, que ela desenvolvesse trabalhos liberais fora de casa, devendo o sustento familiar ser provido exclusivamente por ele (BRANCO, 1983; BRANDÃO, 1995).

Emília Leite Castelo Branco viveu com o marido no Rio de Janeiro, durante o período em que ele exerceu mandato de deputado federal na legislatura de 1915-1918, e

posteriormente vieram morar em Teresina. A autora informa que a quantidade de sapatos e as roupas de rendas e sedas caras que possuía chamaram a atenção da família do marido, que a consideravam uma mulher vaidosa e apreciadora de luxo, o que não seria condizente com o ambiente social e a simplicidade das acomodações em que passaria a viver. Segundo a autora, Teresina, na década de 1920, era uma cidade monótona, atrasada, com pessoas maldosas que se ocupavam em observar a vida alheia, para comentar e fazer mexericos. Além disso, exigia-se das mulheres casadas que fossem discretas e econômicas em relação ao orçamento familiar (BRANCO, 1983).

Presume-se que nos centros urbanos de menor densidade populacional o controle sobre o comportamento feminino era vivenciado de maneira mais intensa, por meio da vigilância social, a qual se tornava notória através das fofocas. Essas observações ressaltam as circunstâncias que levavam algumas mulheres a ocultar suas identidades por meio de pseudônimos para discorrer sobre feminismo, em periódicos de Teresina, nas primeiras décadas do século XX. Além disso, os discursos antifeministas associavam o feminismo ao desordenamento da sociedade e à inversão dos papéis masculinos e femininos, o que contribuía para

que as mulheres que fossem identificadas como feministas recebessem críticas.

No entanto, a partir do relato memorialista de Emília Leite Castelo Branco percebe-se que havia também entre algumas mulheres a perspectiva de obtenção de reconhecimento social através de habilidades culturais, como a música e a literatura:

Certa ocasião em que fizemos parte de um concerto no nosso colégio mamãe me disse: – Foste medíocre, uma pena, quem tocou melhor foi Tivica, ela, sim, será uma grande pianista... É o que a senhora mais gosta, não, mamãe? – Falei triste, eu que tudo fazia para agradá-la. Sim, quando menina fugia da casa do meu pai para ouvir as canções que teu avô, pai de teu pai, tocava no violino. Ficava sempre toda emocionada... – Que pena, expressei-me, eu sempre procuro satisfazê-la. No entanto, só dou mesmo para escrever e isso a senhora não aprecia, não é? Puxou-me a si, abraçou-me e falou francamente: Há minha Lili, se chegares a ser uma escritora, se algum dia fizeres um romance, assim, como esses que gostamos de ler e nos distraem, superarás tudo... Mas essa profissão é, sem dúvida, a mais difícil de todas. No entanto, quem sabe, és inteligente. E rindo a coçar-me a cabeça: – Minha filha romancista, que orgulho, que beleza, estejas onde estiveres ou esteja eu morta, baterei palmas lá de entre as nuvens, aplaudindo-te Querida... (BRANCO, 1983, p. 22-23)

Segundo Emília Leite Castelo Branco, seria um orgulho para a senhora Emerlinda, sua genitora, se a filha se tornasse uma escritora, demonstrando sua capacidade intelectual ao se dedicar à atividade literária, uma profissão considerada difícil e que, dentre outras características, requer habilidade narrativa e criatividade. Percebe-se que novas perspectivas de realização social para as mulheres estavam sendo gestadas no final do século XIX e nas décadas iniciais do século XX. Emília Leite Castelo Branco tornou-se mais conhecida como Lili Castelo Branco:

Romancista, cronista, contista e memorialista, nascida em Portugal, na cidade de Fafe e falecida em Teresina (1896-1993). Filha do comerciante José Gonçalves Leite e Ermelinda de Barros Oliveira. Veio para o Brasil acompanhando seus pais, com apenas dois meses de idade. No Brasil, fixou residência em Belém do Pará, onde recebeu educação primária e secundária. Lili, ainda bem jovem, com apenas doze anos, já mostrava seus penhores literários quando foi premiada em concurso pelo jornal *Folha do Norte*. (MENDES, 2009, p. 178)

Apenas após tornar-se viúva, Emília Leite Castelo Branco passou a publicar livros, dentre os quais se mencionam: *Ermelinda* (1959); *Os amores de Tomaz* (1968); *Os mistérios do castelo* (1979), *Qual será afinal nosso fim?* (1981); *A misteriosa passageira* (1989); e *Feliz Arrependimento* (1992). Destaque-

se também que isso ocorreu na segunda metade do século XX, um momento em que o deslocamento das fronteiras de gênero tornou-se mais significativo com o aumento da atuação feminina no espaço público e na literatura.

Se, por um lado, havia restrições morais que procuravam controlar a atuação feminina na sociedade, por outro havia também a abertura de novas perspectivas que permitiam a apropriação dos lugares de enunciação pelas mulheres. Nesse sentido, observa-se a participação de alunas e professoras da Escola Normal, publicando crônicas e discursos na imprensa da cidade de Teresina na década de 1920. Menciona-se também a criação do jornal *A Normalista* em 1927, tendo como redatoras Rosa Cunha e Zilda Santos.

Na década de 1920, destaca-se a criação do Cenáculo Piauiense de Letras (1927-1932), que contava entre seus integrantes com a participação de Júlia Gomes Ferreira, Otilia Carvalho e Silva, Helena Silvia, Zenobia Ribeiro da Silva e Maria Iara Borges de Melo. Algumas dessas possuíam relações de parentesco com intelectuais da época. Maria Iara Borges de Melo, por exemplo, era filha do literato piauiense Abdias Neves. Observa-se que havia a valorização de um ideal de refinamento cultural entre as famílias de melhor poder aquisitivo da sociedade através de práticas relacionadas à

música e à literatura. Isto contribuiu para ampliar a atuação feminina nesses segmentos culturais. No entanto, também havia restrições e resistência à ocupação de novos lugares sociais pelas mulheres na sociedade da época.

Ressalta-se que esse foi um período em que as mulheres reivindicavam o reconhecimento de igualdade de aptidão intelectual entre o sexo feminino e o masculino. Esse argumento era essencial para requerer e validar a atuação das mulheres nas diversas instâncias sociais e políticas da sociedade relacionadas ao espaço público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade brasileira no século XIX e décadas iniciais do século XX se alicerçava na concepção de que os papéis femininos e masculinos na sociedade deveriam ser distintos. As atividades relacionadas à intelectualidade foram historicamente reservadas ao sexo masculino. A transformação da concepção de papel feminino na sociedade possibilitou a ampliação da apropriação dos códigos de leitura e escrita pelas mulheres.

O poder aquisitivo foi um aspecto significativo no investimento das famílias na formação educacional e cultural das mulheres. Era necessário formar mulheres aptas a desempenhar melhor seus papéis na família, em

consonância com fatores de produção e reprodução de distinção social. A mulher deveria ser formada para a cultura dos salões, onde precisava demonstrar refinamento cultural, como um valor simbólico que era agregado à família, à qual representava socialmente.

O lugar social ocupado pelas mulheres e a concepção familiar sobre a conduta feminina e a atuação destas na sociedade poderia favorecer ou colocar empecilhos para que algumas mulheres fizessem uso público da palavra escrita. As mulheres precisaram transpor essas fronteiras de forma gradual, no sentido de ampliar sua atuação na sociedade e de obter reconhecimento social e intelectual.

O final do século XIX e as décadas iniciais do século XX foi um período de transição na sociedade brasileira. É possível observar mudanças, mas também restrições no que concerne à atuação feminina em atividades relacionadas ao espaço público. O investimento da formação educacional e cultural das mulheres possibilitou a formação de um contingente feminino significativo e apto a atuar na imprensa e na literatura no decorrer do século XX.

Compreender a história e promover estudos e releituras das obras dessas mulheres escritoras é uma forma de questionamento dos cânones literários estabelecidos, que

silenciam sobre a produção literária das escritoras do século XIX. A publicação de textos em obras literárias e periódicos propiciou às mulheres visibilidade intelectual. Além disso, essas mulheres, de forma perspicaz, utilizavam esses instrumentos para defender a ampliação de seus direitos políticos e sociais.

REFERÊNCIAS

- A.B. O adorno da mulher. *Borboleta*. Teresina, p. 1, 29 dezembro de 1905.
- ADRIÃO NETO. *Dicionário biográfico escritores piauienses de todos os tempos*. Teresina: Halley S.A., 1995.
- BRANCO, Lili Castelo. *Fases do meu passado*. Teresina: [s.n], 1983.
- BRANDÃO, Tânia Maria Pires. *A elite colonial piauiense: família e poder*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1995.
- CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *Famílias e escritas: a prática dos literatos e as relações familiares em Teresina nas primeiras décadas do século XX*. 2005. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.
- CASTELO BRANCO, Pedro Vilarinho. *Mulheres plurais*. 3. ed. Teresina: EDUFPI, 2013.
- COSTA FILHO, Alcebiades. *A escola do sertão: ensino e sociedade no Piauí, 1850-1889*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2006.
- CHAVES, Monsenhor Joaquim. *Apontamentos biográficos e culturais*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1994.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 17, n. 49, setembro/dezembro de 2003, p. 151-172. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142003000300010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 13 jun. 2020.

FALCI, Miridam Knox. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, p. 241-277, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, p. 443 – 481, 2000.

MAGALHÃES, Maria do ocorro Rios. *Literatura piauiense: horizontes de leitura e crítica literária (1900-1930)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.

MENDES, Algemira de Macêdo. Emília Castelo Branco (Lili). In: MENDES, Algemira de Macêdo. ROCHA, Olívia Candeia Lima. ALBUQUERQUE, Marleide Lins de. *Antologia de Escritoras Piauienses: século XIX à Contemporaneidade*. Teresina: Fundação cultural do Piauí-FUNDAC, Fundação de Apoio cultural do Piauí - FUNDAPI, p. 178-188, 2009.

MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. *Leituras de mulheres no século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: UFPB, 2003.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: UNESP, 1998.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora Perseu Abramo, 2003.

QUEIROZ, Luiza Amélia de. *Flores Incultas*. 2 ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, EDUFPI, 2015.

REGO, Junia Motta Antonaccio do. *Dos sertões aos mares: História do comércio e dos comerciantes de Parnaíba (1700-1950)*. 2010, 304p. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2010.

ROCHA, Olívia Candeia Lima. *Mulheres, escrita e feminismo no Piauí (1875-1950)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2011.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre: Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 20, n. 2, p. 71-99, julho/dezembro de 1995.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TELLES, Norma. Escritoras, escritos, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, p. 401 – 442, 2000.

VILHENA, Gustavo Henrique Ramos de. *Os fazedores de cidade – uma história da mudança da capital no Piauí (1800-1852)*. 2016. 272 p. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

VIOLETA. O feminismo. *O Piauí*. Vida Social, Teresina, p. 4, 06 abril de 1926.

Olívia Candeia Lima Rocha

Doutora em História (UNICAMP).

Professora do Campus Senador Helvídio Nunes e Barros (UFPI).

Atua no curso de graduação Licenciatura Plena em História.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4787931078683676>

E-mail: candeia09@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0174-5269>

Saulo Cunha de Serpa Brandão

Doutor em Letras (UFPE/ISU), Teoria da Literatura, com duas missões de pós-doutorado concluídas, a primeira no NUPIL/UFSC e a segunda junto ao The New Book Group da University of Washington – Seattle.

Aposentado da UFPI como Professor Titular de literatura e atualmente Professor Adjunto A na UFRPE.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3857487715990801>

E-mail: brandaosaulo@yahoo.com

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-5091-2804>

A ESCRITA DA AUSÊNCIA EM A CHAVE DE CASA: PERFORMATIVIDADE DA VOZ NARRATIVA

Paulo Alberto da Silva Sales

Resumo: Desenvolve-se uma leitura do romance *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy, no intuito de evidenciar como a voz autodiegética – ao adotar tanto a focalização interna fixa quanto a variável e a múltipla – articula ausências de escrita, seja no nível estrutural (por meio da fragmentação, digressão, metaficção) e/ou no entrelaçamento dos eixos narrativos que compõem o enredo. Por se tratar de uma autoficção, a diegese de Levy difere-se de uma autobiografia e de um romance autobiográfico por apresentar uma escrita performática e ambígua que coloca em xeque os limites de representação do eu ao forjar elementos autobiográficos. Além disso, a narradora-protagonista se apresenta de forma desterritorializada, multi-identitária e fortemente vinculada aos aspectos “estritamente reais” de Tatiana Salem Levy. Tais biografemas são arquitetados por uma linguagem especular que pulsa no desejo de revelar a verdade textual. Para tanto, nos valem dos estudos de Barthes (1999; 2004; 2010), Blanchot (1987; 1997; 2013), Deleuze (2010a; 2010b; 2011), Doubrovsky (1977), Faedrich (2014; 2016), Figueiredo (2013), Foucault (2006; 2010), Gasparini (2008; 2016), Hall (2006), Hutcheon (1984), Klinger (2008; 2012), Lejeune (2014), dentre outros. Dando cabo à leitura, constatamos que as diferentes formas fragmentárias presentes nos eixos do romance convergem entre si no propósito de construir, como quer a instância narrativa, a (ir)realidade fictícia.

Palavras-chave: Tatiana Salem Levy; Ausência; Voz narrativa.

Abstract: It is developed a reading of the novel *A chave de casa* (2007), by Tatiana Salem Levy in order to verify how the autodiegetic voice – by adopting the intern fix focalization as much as variable and multiple – articulates writing absences in narrative structural level (by fragmentation, digression, metafiction) in/or intertwining to the four narrative axes that make up the plot. Because it is an autofiction the Levy's text is different from autobiography and the autobiographic novel in view of itself because it presents a performative and ambiguous writing that contests the limits representation of self by the fact to

forge the autobiographical elements. Besides the narrative voice shows itself in the plot by deterritorialized, multi-identity and strongly linked to Tatiana Salem Levy real aspects who once incorporated in the fiction transforms into a speculate language that desires to reveal the text truth. For that, we based on the studies of Blanchot (1987; 1997; 2013), Deleuze (2010a; 2010b), Doubrovsky (1977), Faedrich (2014; 2016), Figueiredo (2013), Foucault (2006; 2010), Gasparini (2008; 2016), Hall (2006), Hutcheon (1984), Klinger (2008; 2012), Lejeune (2014), among others. At the end we evidence that the different fragmentary ways in novel's axes converge each other to make, according to the narrative instance, the unreality fiction.

Keywords: Tatiana Salem Levy; Absence; Narrative voice.

AUTOFICÇÃO: A ESCRITA PERFORMÁTICA DO EU

Em 1977, o crítico, escritor e teórico francês Serge Doubrovsky publicou seu livro *Fils*, intitulado por ele próprio como uma autoficção. Tal narrativa é constituída por uma mistura heterogênea, fragmentada e na qual há um jogo textual de referências autorais diversas. Em tais hibridismos, cria-se a autoficção, gênero que trabalha com o esmaecimento das fronteiras entre real e ficcional, muito embora o texto apresente um “desejo” biográfico. Por meio de uma escrita que “emprega o presente da narração” em uma diegese que tem “a pulsão de ‘se revelar em sua verdade’” (GASPARINI, 2008, p. 209), a escrita autofictícia proporciona ao romancista meios de articular, textualmente, fragmentos autobiográficos e memorialísticos por meio de uma aventura no/pelo

universo romanesco. Interessante destacar, desde já, que será na ambiguidade textual presente na autoficção – a partir de elementos biográficos do autor na tessitura da narrativa ficcional – que surgiram inúmeras discussões em torno do rótulo criado por Doubrovsky. Segundo seu criador, na narrativa autofictícia, a matéria com a qual o romancista irá se valer é de fundo autoral e as estratégias da narrativa, por sua vez, são ficcionais. Contudo, temos constatado estudos divergentes a esse respeito oriundos de críticos tanto franceses (COLLONA, 2004); (GASPARINI, 2008; 2016) quanto brasileiros (FAEDRICH, 2014; 2016); (KLINGER, 2008; 2012). De comum acordo, todas as reflexões desses estudiosos apontam para o fato de que as práticas autoficcionais têm algumas especificidades que não se restringem, apenas, à indissociabilidade entre biografia e ficção.

Doubrovsky, em um primeiro momento, chamou a atenção do leitor para a configuração do enredo de sua autoficção que trataria de “fatos estritamente reais”, definição, essa, que o levaria a redefini-la posteriormente. Na quarta edição de sua obra *Fils* (1977) – título, esse, que em língua portuguesa por ser traduzido como “filhos” ou “fios” – o autor afirma:

Autobiografia? Não. É um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em um belo estilo. Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música, ou ainda, autoficção pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer¹. (1977, tradução nossa)

Entendida como uma “ficção de acontecimentos reais” e escrita por meio de encontros de “fios” de linguagem especular, esse tipo de texto chamou a atenção da crítica literária pelo fato da inserção performática do autor como personagem do romance, sem máscaras como era feito no romance autobiográfico. Nos estudos de Klinger (2008), por exemplo, o texto autofictício seria fruto de questões paradoxais do final do século XX, sobretudo no que diz respeito à crítica estruturalista do sujeito e, conseqüentemente, da crítica filosófica da representação. Sendo a autoficção um conceito específico da narrativa

1 «Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou du d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir»

contemporânea, Klinger entende que a prática autofictícia está vinculada tanto à teoria de performance do gênero – cuja fonte se encontra na obra de Judith Butler, na qual a subjetividade é pensada por meio da “desnaturalização do eu” – bem como do diálogo com a arte cênica da performance. A autoficção resultaria, então, “[...] do desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2008, p. 18-19). E é sob o prisma da performance, do jogo, da ambiguidade intencional que nos valem para a leitura de narrativas autofictícias que, também, podem ser lidas como versões pós-modernas da autobiografia. Nesse sentido,

[...] é a partir da crítica à noção de representação e de sujeito que se pode formular um conceito de autoficção que seja específico da literatura contemporânea. O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um efeito de linguagem, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. (KLINGER, 2008, p. 22)

Na narrativa autobiográfica, o chamado “pacto” teorizado por Philippe Lejeune (2014) se torna condição *sine qua non* para que o leitor leia o texto como um relato da vida do autor. A autoficção quebra esse pacto autobiográfico com o leitor, tendo em vista que essa última prática narrativa está mais interessada em apresentar um “desejo de escritura”, no sentido teorizado por Barthes (2004; 2010), do que propriamente a concatenação de fatos vivenciados pelo eu. Apesar de haver alguns casos nos quais há a identificação onomástica entre autor, narrador e protagonista, a autoficção ironiza esse mesmo pacto, transformando a figura empírica do autor na peça-chave do jogo textual. Segundo Vincent Colonna (1989), em *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, na autoficção, apesar de o escritor ser o foco central do enredo, a inserção do eu é transfigurada, sobretudo, por meio do descentramento do sujeito e por uma existência irreal²: “o duplo projetado torna-se um personagem fora da norma, um puro herói de ficção, do qual ninguém teria a ideia de tirar uma imagem do autor³” (apud GASPARI, 2008, p. 258, tradução nossa).

2 Muito já se discutiu sobre a posição de Colonna, cuja tese foi orientada por Gérard Genette. No fim, sabe-se que eles falam de outra prática, diferente da autoficção dubrovskiana.

3 «Le double projeté devient un personnage hors norme, un pur héros de fiction, dont il ne viendrait à personne l'idée d'en tirer une image de l'auteur».

Tendo como foco da escrita os aspectos autobiográficos do autor, a autoficção traz o problema da representação do sujeito e da sua relação com a escrita enquanto forma e experiência. Foucault (2006), em *O que é um autor?*, por exemplo, já apontava para a memorização da entidade autoral para fazer surgir, então, “o ser da linguagem” que apaga a visibilidade daquele que fala. Alinhada ao pensamento foucaultiano, a prática autofictícia engloba escolhas e, por sua vez, apresenta perdas e ausências por meio de uma escrita especular, fragmentada e metafictícia na qual faz surgir a figura do “autor enquanto gesto” (AGAMBEN, 2007). O movimento constituinte da autoficção é o inverso daquele apresentado tanto pela autobiografia quanto pelo romance autobiográfico: por se firmar no presente da narração, a autoficção cria a ilusão de vivência momentânea do autor/narrador e não se detém à reconstituição linear de fatos passados⁴. Sendo a lógica texto→vida, trata-se mais de uma ficcionalização de si, ou seja, uma duplicidade do eu encenado na escrita que torna a figura do autor um “scriptor”, na acepção barthesiana do termo. Na autoficção, “[...] um bom escritor pode chamar a atenção para a sua biografia através do texto ficcional, entretanto, é o texto literário que se destaca em primeiro

4 Esse movimento também foi discutido por Faedrich (2014).

plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si” (FAEDRICH, 2014, p. 23).

Essa escrita pode estar, diferente da autobiografia, carregada de incertezas, contradições, indefinições e, sobretudo, lacunas que o leitor deverá suprir no ato da leitura. Logo,

a autoficção estaria, então, situada no meio do caminho entre a autobiografia e o romance autobiográfico. Se, hipoteticamente, considerarmos que o romance autobiográfico mistura os signos da autobiografia e do romance em partes iguais, podemos pensar na autoficção como um coquetel constituído por três doses de autobiografia por uma de um romance. Ao contrário do que o nome sugere, e como Doubrovsky repete, estaria mais próximo da autobiografia do que do romance autobiográfico⁵. (GASPARINI, 2008, p. 300-301, tradução nossa)

Contrariando a perspectiva pioneira de Doubrovsky, Colonna sustenta que o duplo projetado na autoficção é um puro herói de ficção. Nessa percepção, tira-se a imagem do autor apresentada em *Fils*, rompendo, então, a ideia de

5 «L'autofiction se situerait donc à mi-chemin de l'autobiographie et du roman autobiographique. Si, par hypothèse, nous considérons que le roman autobiographique mélange à parts égales les signes d'autobiographie et de roman, nous pouvons nous représenter l'autofiction comme un cocktail comprenant trois doses d'autobiographie pour une de roman. Contrairement à ce que son nom suggère, et conformément à ce que répète Doubrovsky, elle se situerait plus près de l'autobiographie que le roman autobiographique.»

ambiguidade e de indecidibilidade característica do gênero. Logo, entendemos ser mais coerente lermos os textos autoficcionais seguindo alguns dos preceitos de Doubrovsky que foram revistos e ampliados por estudiosos da narrativa brasileira contemporânea, tais como os realizados por Klinger e Faedrich⁶. Em suas investigações, ambas as críticas brasileiras reafirmam como característica da escrita autoficcional a presença da ambiguidade na construção desse tipo de narrativa associada a outras questões. De maneira didática, Faedrich (2016) apresenta uma proposta de “pacto autoficcional” a ser estabelecido com entre texto e leitor. Logo, o contrato de leitura deve-se partir do entendimento de que a autoficção apresenta

[...] uma prática literária contemporânea de ficcionalização de si, em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; o tempo presente da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela fragmentação, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é da obra de arte para a vida – e não da vida para a obra, como na autobiografia –, potencializando o texto enquanto linguagem criadora;

6 Há outros pesquisadores que também se ocuparam das especificidades dos textos autoficcionais na literatura brasileira contemporânea. Aqui, nos serviremos das reflexões de Faedrich e de Klinger.

identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um gênero híbrido: a indecidibilidade. (FAEDRICH, 2016, p. 44-45)

Embora a criação desse neologismo seja posterior ao fenômeno propriamente dito, vários ficcionistas francófonos começaram a rotular seus textos como autoficções. No Brasil, o surgimento dessas narrativas que trazem para o bojo da escrita romanesca a ficcionalização do autor como protagonista da trama se consolidou a partir dos anos 1990. A título de ilustração, podemos citar várias obras autoficcionais que, seguindo a esteira de Doubrovsky, se destacam no cenário da narrativa brasileira contemporânea⁷: *Quase memória: quase romance* (1995), de Carlos Heitor Cony; *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho; *A chave de casa* (2007), de Tatiana Salem Levy; *O filho eterno* (2007), de Cristóvão Tezza; *O gosto do apfelstrudel* (2010), de Gustavo Bernardo; *O diário da queda* (2011), de Michel Laub; *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias; *Machado* (2016), de Silviano Santiago, dentre várias outras narrativas. A partir

7 Faedrich (2014) apresenta um estudo detalhado sobre as várias formas de autoficções brasileiras. Os romances que apontamos aqui apenas são um demonstrativo dentro de um universo de várias outras obras que foram publicadas até 2021.

do embaralhamento entre vida e ficção, os romancistas citados acima criaram textos situados no “entre-lugar” das fronteiras e dos discursos, para utilizarmos a expressão de Santiago (2002). São narrativas que apresentam um “desejo” autobiográfico, mas devem ser lidas como ficcionais. Elas jogam com os limites da escrita, valendo-se da fragmentação, de digressões e, principalmente, da metaficção como estratégias autofictícias. A linguagem, elemento motriz por meio da qual o escritor cria uma “aventura” e se ficcionaliza, segundo Gasparini (2008), também pode ser vista e/ou lida sob a óptica do campo expandido (KRAUSS, 2007), se pensarmos nas apropriações de discursos de outros campos do saber presentes do texto autoficcional. Além desses aspectos, a autoficção performática, no seu ímpeto fragmentário, inconcluso e ambíguo, vale-se de uma escrita repleta de ausências e de perdas – ao se basear na escolha de fragmentos de ordem biográfica e memorialística – na tentativa desse mesmo eu se materializar, inscrevendo-se no presente da narração.

Dentre essas ficções, há uma que trabalha, em especial, com uma escrita marcada por ausências e, também, por perdas em diferentes instâncias, seja tanto na estrutura do texto – no emprego de vozes narrativas distintas – quanto

dos fatos narrados que estão relacionados, sobretudo, ao sofrimento, à dor e à morte. Trata-se do romance *A chave de casa*, publicado em 2007, da escritora Tatiana Salem Levy, cuja narrativa é fruto de sua tese de doutorado. O enredo se serve de memórias da autora e de fatos marcantes de sua vida, muito embora, em nenhum momento do enredo, há a menção ao nome de Tatiana Salem Levy. Nessa autoficção, há uma tentativa de narrar eventualidades, traumas, dores, perdas e principalmente incertezas da narradora – não identificada – em uma escrita fragmentada, ambígua e digressiva. A forma como o romance é arquitetado revela lacunas que os leitores terão de suprir no ato da leitura: constantes anacronias narrativas (inversões temporais) que, na acepção de Genette (1995, p. 33), são diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da ordem da narrativa. A instância narrativa, de forma proposital, utiliza-se de constantes analepses (retornos ao passado, *flashbacks*) e prolepses (adiantamento de fatos), no intuito de marcar a não precisão e a impossibilidade de se narrar eventos de forma linear e cronológica. Há a recusa em registrar fatos ou eventualidades que descrevam uma tentativa de reconstituição da vida passada: pelo contrário, veremos, por meio dos trechos da obra, que o ato da escrita momentânea registrados no presente da ação servirá à narradora-

protagonista como uma forma de libertação do martírio ao qual ela tem enfrentado.

A VOZ NARRATIVA PERFORMÁTICA EM *A CHAVE DE CASA*

N'A *chave de casa*, a ausência de certos elementos estruturais da narrativa (nome da narradora, de certos personagens e a não precisão de certos ambientes e contextos) bem como de aspectos que indiquem partes do texto ficcional – não há menção a capítulos, datas ou marcas de cronótopo – permeiam por toda a trama que, ainda, é narrada por meio de fragmentos. Trata-se, na sua grande maioria, de trechos recriados pela voz narrativa de forma performática, uma vez que ela articula lembranças de situações e pessoas no momento presente da escrita em uma tentativa de se autoanalisar no texto ficcional. Contudo, a focalização interna fixa – presente nos momentos nos quais a narradora revela suas incertezas, dilemas e dores ao ter que recontar uma história que não lhe pertence – torna-se variável e múltipla. O olhar, que até então era fixo, filia-se às dores de outros sujeitos que vão surgindo em seus discursos entrecruzados.

Nessa autoficção, a escolha intencional de Levy por uma instância narrativa autodiegética revela a capacidade dessa voz – a partir de seu lugar de fala – em mobilizar núcleos

distintos do enredo, interligando-os por meio de focalizações que se expandem. Lapsos de memórias e fragmentos de elementos biográficos são representados por meio de olhares e de épocas que são absorvidas pela narradora. Tendo como suporte a categorização apresentada de Genette (1995), segundo o qual a narrativa é uma sucessão de eventos que se organizam discursivamente nos tempos da história (o que é contado), do discurso (como a história é contada) e da narração (momento em que o narrador está contando a história), examinaremos as especificidades da instância narrativa autodiegética, ou seja, em primeira pessoa que, por vezes, se apresenta por meio de focalizações tanto interna fixa quanto variável e/ou múltipla. Veremos que tais focalizações tem um intuito específico nessa obra: a narradora-protagonista, em um exercício exegético de vasculhar elementos do passado de seus familiares, acabada absorvendo as subjetividades e histórias de vidas desses sujeitos. Logo, sua identidade torna-se descentrada (HALL, 2006) e sua visão sobre os fatos passa a ser variável e múltipla, a partir do momento em que a voz narrativa se apropria das cosmovisões de seus familiares. Essa expansão de focalizações da narradora se manifesta, principalmente, quando a ela conta a história de vida de seu avô – por meio de uma focalização onisciente e, também, em momentos de

construção de fluxos de consciência – além dos constantes diálogos com a voz materna da narradora, que aparece no enredo por meio de uma escrita endereçada por colchetes [], nos quais nota-se o uso pronominal do “você”: “[Você nunca pensa em coisas boas? Não tem sonhos?] [...] [E o que é?] Meu sonho, mãe, é escrever. [Escrever?] É, tenho esse sonho impossível: escrever escrever escrever” (LEVY, 2014, p. 107).

No primeiro contato com o romance, o leitor tem a impressão – a partir da leitura do título do livro e da análise dos elementos imagéticos da capa, ao destacar uma espécie de tapete que remete ao artesanato e à cultura turca, – de que a narrativa irá engendrar pelo universo da história de uma dinastia, revisitando arquivos e documentos históricos. Contudo, o que se verifica, desde o primeiro excerto, é uma escrita voltada ao tempo presente do discurso. As ambiguidades, as dúvidas, incertezas e os fragmentos de memórias relacionadas à herança judaica da família da narradora⁸ se instauram desde a primeira linha: “Escrevo com as mãos atadas. Na concretude imóvel do meu quarto, de onde não saio há longo tempo. Escrevo sem poder escrever e, por isso, escrevo” (LEVY, 2014, p.

8 Sobre a presença da herança judaica na narrativa de Levy, ver o estudo de Eurídice Figueiredo (2013) “A herança judaica e a autoficção em Tatiana Salem Levy”.

9). Deparamo-nos, então, com uma narradora em conflito consigo mesma, apresentando-se inconformada com a situação atual de sua vida. Ela se encontra imobilizada em seu quarto e, metaforicamente, entrevada à uma cadeira de rodas. Nesse primeiro contato com o leitor, a instância narrativa já anuncia o problema que a consome: o peso de toda uma geração de familiares que necessitam que sua história seja narrada/revista/explicada aos leitores. Mas as palavras escapam à pena da narradora. O trabalho da escrita fictícia, desde a primeira menção até a última inscrição no enredo, dá sentido à vida da narradora e a mantém viva. Eis o trecho inicial do romance a que nos referimos:

Escrevo com as mãos atadas. Na concretude imóvel do meu quarto, de onde não saio há longo tempo. Escrevo sem poder escrever e, por isso escrevo. De resto, não saberia o que fazer com este corpo que desde a sua chegada ao mundo não consegue sair do lugar. Porque eu já nasci velha, numa cadeira de rodas, com as pernas enguiçadas, os braços ressequidos. Nasci com o cheiro de terra húmida, o bafo de tempos antigos sobre o meu dorso. Falo de um peso que carrego nas costas, um peso que me endurece os ombros e me torce o pescoço, que me deixa dias a fio – às vezes um, dois meses – com a cabeça na mesma posição. Um peso que não é de todo meu, pois já nasci com ele, como se toda vez que digo “eu” estivesse dizendo “nós”. Falo sempre

na companhia desse sopro que me segue desde o primeiro dia.

Um sopro me paralisa. Uma espécie de fardo. Pesado. Mais do que isso: bruto, acimentado, capaz de me tirar todas as possibilidades de movimento, amarrando as articulações uma à outra, colando todos os espaços vazios do meu corpo. Não que eu seja uma pessoa triste. Não se trata de ser ou não feliz, mas de uma herança que trago comigo e da qual quero me livrar. Nem que para isso tenha de correr riscos sem medida, nem que para isso tenha de me desfazer de tudo o que construí até hoje, de tudo o que acreditei ser a minha vida. Estou num ponto em que preciso mudar a direção do barco, ou então serei capturada pelo olhar de Medusa e me tornarei pedra, lançada ao mar.

No entanto, as palavras ainda me escapam, a história ainda não existe. Enquanto os músculos pesam e permanecem, o sentido se esvai. Quem sabe aos poucos, quando conseguir dar os primeiros passos, quando conseguir me libertar do fardo, não consiga também dar nome às coisas? E por isso, só por isso escrevo. (LEVY, 2014, p. 9-10)

A indisposição em narrar histórias com as quais a narradora não conhece e não se sente à vontade tem lhe causado várias consequências físicas e psíquicas. O leitor, por sua vez, ao se apoiar em pistas biográficas de Tatiana Salem Levy, irá entender que há uma correspondência sutil entre autora/narradora/protagonista, uma vez que em

vários momentos do texto há indícios no quais fica nítido o jogo ambíguo e indissociável entre biografia e ficção mediado pela narradora: “Nasci no exílio. Em Portugal, de onde séculos antes a minha família havia sido expulsa por ser judia. Em Portugal, que acolheu meus pais, expulsos do Brasil por serem comunistas” (LEVY, 2014, p. 25).

Neta de judeus turcos, nascida em Lisboa e emigrada ao Brasil com nove meses de idade, Levy utilizou subsídios de suas vivências, de seus pais e avós para construir os eixos narrativos do romance *A chave de casa*. O tema da narrativa, por exemplo, remete a uma história da época da inquisição, na qual os judeus foram expulsos da península ibérica e seguiram, em sua grande maioria, para a Turquia, para a Holanda e para o norte da África. Tais povos acreditavam que um dia poderiam retornar às suas casas e, por tal razão, portaram consigo as chaves de suas residências na esperança de que um dia pudessem retornar. Essa chave emblemática e simbólica era repassada aos seus descendentes. A autora, então, ao ter ouvido a história de um tio avô – que havia saído da Turquia e tinha ido a Portugal, onde conseguiu cidadania, também possuía a chave de sua casa – a utilizou como um dos pilares para estruturar o seu enredo. Essa investigação de cunho histórico seria, a princípio, o tema do romance de

Levy. Contudo, no processo de escrita, o que deveria ser um romance histórico acabou se tornando uma narrativa multifacetada, digressiva e metaficcional, desdobrando-se em relatos imprecisos e que geram mais dúvidas do que certezas nos leitores:

Para escrever esta história, tenho que sair de onde estou, fazer uma longa viagem por lugares que não conheço, terras que onde nunca pisei. Uma viagem de volta, ainda que eu não tenha saído de lugar algum. Não sei se conseguirei realizá-la, se algum dia sairei do meu próprio quarto, mas a urgência existe. Meu corpo já não suporta tanto peso, tornei-me um casulo pétreo. Tenho o rosto abatido, orelhas muito mais velhas do que eu. Minhas bochechas pendem, ouvindo o chamado da terra. Meus dentes mal conseguem mastigar, como se a gravidade agisse com mais intensidade em mim, puxando suas vezes meu corpo para baixo.

Não tenho a mais ínfima ideia do que me aguarda nesse caminho que escolhi. Da mesma forma, não sei se faço a coisa certa. Muito menos se existe alguma lógica, alguma explicação admissível para essa empreitada. Mas ando em busca de um sentido, um nome, um corpo. E por isso farei essa viagem de volta, para ver se não os esqueci perdidos por aí, em algum lugar ignoto.

Sem me levantar, pego a caixinha na mesa de cabeceira. Dentro dela, em meio a pó, bilhetes velhos, moedas e brincos, descansa a chave que ganhei do meu avô. Tome, ele

disse, essa é a chave da casa onde morei na Turquia. Olhei-o com expressão de desentendimento. Agora, deitada na cama com a chave nas mãos, sozinha, continuo sem entender. E o que vou fazer com ela? Você é quem sabe, ele respondeu, como se não tivesse nada a ver com isso. As pessoas vão ficando velhas e, com medo da morte, passam aos outros aquilo que deveriam ter feito mas, por motivos diversos, não fizeram.

E agora cabe a mim inventar que destino dar a essa chave, se não quiser passá-la a diante. (LEVY, 2014, p. 12-13)

Tanto nesse excerto quanto no anterior, nota-se que estruturação do romance de Levy segue a estratégia digressiva entendida como “horror à linha reta” (PAES, 1998) presente na narrativa *Vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1998), de Laurence Sterne, e que foi adotado por Machado de Assis e por vários outros ficcionistas modernistas e contemporâneos. A todo momento, a instância narrativa tentar escrever a suposta história de sua família e, logo, de si mesma, mas se vê impossibilitada por motivos que fogem à motivação inicial imposta à ela:

[...] com o grão de energia que ainda me resta, pego a máquina de escrever que me esmaga o ventre e repouso-a no chão. Em seguida, seguro as duas pontas do lençol enroscado ao pé da cama e puxo-o para cima de mim, cobrindo-me inteiramente, fosse um sudário. (LEVY, 2014, p. 80)

Quase em seu leito de morte, a narradora-protagonista encontra no exercício de escrita uma possibilidade de seguir sua vida. Contudo, os infortúnios ao seu redor, somados às histórias entrelaçadas à sua a paralisam e a impossibilitam de narrar os fatos. Ao lado de sua tentativa de escrita, há outras três narrativas paralelas que a narradora-protagonista as concatena em sua escrita autoanalítica. Ao todo, há quatro eixos principais no enredo. São eles: 1) a história da narradora-protagonista – não identificada, embora apresente semelhanças com dados autorais de Tatiana Salem Levy –; 2) a história de uma relação amorosa conturbada da narradora com um homem violento; 3) a história de seu avô, que saiu da Turquia ainda jovem e veio ao Brasil para ter oportunidades de emprego e constituir família aqui; 4) e a história de sofrimento da mãe (exilada à época da ditadura civil-militar, submetida a sessões de tortura e ainda contraiu um câncer que a levou à morte) que aparece no romance, como vimos, por meio de diálogos com a narradora. Nas constantes conversas com o espírito da mãe, a memória da narradora articula momentos nos quais essa consciência materna funciona, dentre outras coisas, como uma espécie de coautoria do texto que deverá ser escrito. Ambas discutem, dentre outras coisas, como a narrativa deve ser escrita, sem que haja pudores de transgressão de limites, uma vez

que a história a ser contada não se restringia, somente, à identidade da narradora-protagonista, mas sim, de toda uma geração. No trecho abaixo, lemos:

[A história não é só dele, a vida nunca é de uma única pessoa. Se lhe entregou a chave, é porque acredita que ela faça parte da sua história. Você conhece o meu pai, nada para ele é sem razão. Ele poderia ter dado essa chave a mim ou a um dos meus irmãos, mas nunca o fez. Não conheci a Turquia e agora já não posso mais. Poucas vezes ouvi as histórias de sua vida. Não estou querendo dizer que haja um destino, uma missão que só você possa cumprir. Você sabe, poucas pessoas são tão céticas quanto eu. Mas tampouco acho que possamos estar por aí a refutar o que nos oferecem. Quanto tempo faz que você está nessa cama? Talvez essa seja uma boa maneira de se mexer, sair do encarceramento desse quarto e ir a um país desconhecido. Acredite nessa história que seu avô lhe oferece, vá em busca de sua casa e tente abrir a porta. Reconte a história do seu avô, conte a minha também, conte-as você mesma. Não tenha medo de nos trair. Tome essa possibilidade como uma chance de sair do lodo onde se soterrou, mesmo que não dê em nada, não ache casa alguma, não reencontre a parte da família que lá ficou, não importa. Ao menos estará conhecendo novos – e tão antigos – ares.] (LEVY, 2014, p. 18)

A autorreflexividade presente na escrita ficcional, configurando-a como uma metaficção, ou seja, uma

construção narrativa que se ocupa dos meandros e do engenho ficcional como matéria narrada, faz-se presente constante na fala da narradora que se vale das memórias de seu avô, de sua mãe e de si mesma. Entrelaçada a esses quatro eixos narrativos, o texto torna evidente a busca pela própria realidade narrativa da qual Levy trata, em seu estudo teórico-crítico *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (2011). Nesse estudo, a romancista se ocupa em examinar como tais pensadores pós-estruturalistas tratam da “experiência do fora”, reflexão, essa, que promove uma mudança paradigmática no entendimento da noção de realismo. Estar fora seria “sair da dialética, repensar as noções de sujeito e de história, e com elas as de autor, verdade e origem, são gestos fundamentais quando se quer conceber uma nova maneira de pensar” (LEVY, 2011, p. 25). A escrita em *A chave de casa* se apresenta de forma desdobrada, se levarmos em consideração que ela questiona o logos clássico e propõe, como quer Deleuze (2011), puro devir, o vir a ser por meio de “acontecimentos puros” e “simultâneos”: “[...] o puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que se furta à ação da ideia, na medida em que se contesta ao mesmo tempo tanto o modelo como a cópia” (DELEUZE, 2011, p. 2).

Os núcleos narrativos presentes na narrativa de Levy confirmam os dizeres de Deleuze, no sentido da criação de acontecimentos puros, e de Blanchot (1987; 1997) segundo o qual o grande paradoxo da arte reside na sua irrealização: “é preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia” (LEVY, 2011, p. 23). Para a própria autora,

essa realização da obra – sua possibilidade – tem como essência a sua impossibilidade. [...] Tudo se passa como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a acontecer de fato. É justamente essa impossibilidade essencial que determina a possibilidade da literatura. É porque se projeta para a não linguagem que a linguagem literária se torna real. Essa não linguagem funciona como um aviso à linguagem de sua insuficiência: a literatura tenta permanentemente o suicídio, mas não pode alcançá-lo. A arte procura sempre sua própria destruição, a negação de si mesma, mas é nesse movimento que ela determina por se fundar, garantindo sua eternidade. (LEVY, 2011, p. 22)

A todo momento, a narradora-protagonista busca evidenciar o caráter autorreflexivo de sua escrita por meio de questionamentos do próprio fazer literário e, também, se o que ela está narrando, no presente da escrita autofictícia, tem sentido. É comum nos depararmos com relatos ambíguos, conflituosos, paradoxais e até, em

certa medida, repetitivos. Sua saga em busca de si mesma começaria em uma viagem rumo à Istambul, na Turquia. Chegando lá, ela não se identifica com o lugar e segue rumo à Esmirna, cidade na qual estava a casa que seu avô deixara. Entretanto, a narração polemiza essa própria viagem, chegando ao ponto de dizer que tal aventura em busca de sua identidade, bem como de seus familiares, não deveria nem estar no roteiro em sua escrita:

Essa viagem é uma mentira: nunca saí da minha cama fétida. Meu corpo apodrece a cada dia, as pústulas corroem minha própria carne e em pouco tempo serei apenas osso. Tenho as pernas em chagas purulentas, a carne viva. Como poderia fazer essa viagem? Não tenho articulações, tenho ossos colados uns aos outros. Só poderia sair da cama carregada por alguém, mas quem iria levar nos braços corpo tão repugnante? E para que? Tenho em mim o silêncio e a solidão de uma família inteira, de gerações e gerações. Como se toda a alegria que cada um viveu fosse se desprendendo leve no ar e ficasse apenas a tristeza. E como se essa tristeza fosse se acumulando, se acumulando até chegar em mim. Quando nasci, meus pais me olharam e desde então souberam que eu era a tristeza e a solidão. Que depois de mim não haveria nada, porque depois da tristeza e da solidão não há nada. Desde pequena, quando alguém me olha, vejo o medo lhe tomar o rosto, porque desde que vim ao mundo sou velha e carrego a morte estampada nos olhos.

Nunca saí do lugar, nunca viajei, não conheço senão a escuridão do meu quarto. A chave que meu avô me deu descansa ainda ao meu lado, estirada na cama como parte do meu corpo podre. Estamos, as duas com uma cor de bronze gasto, empoeiradas. Somos feito uma, tão enferrujadas que, nas mãos de alguém, seríamos apenas pó, carne e metal despedaçados. (LEVY, 2014, p. 105-106)

As contradições presentes na mimese do processo (HUTCHEON, 1984) são estratégias autorreflexivas que põem em xeque a referencialidade externa ao texto, o que reforça o caráter autoconsciente da autoficção. As dúvidas e, também, reafirmações sobre os motivos que levam a narradora-protagonista a escrever são recorrentes. Os excertos transcritos a seguir, tanto da página 61 quanto da página 133, se valem de uma dicção metaficcional. Na primeira passagem, a dor relacionada à morte da mãe dá sentido à imobilidade do corpo da narradora. Já na segunda transcrição, é a conflituosa relação com um homem inominável que a faz “inventar” histórias. Nota-se que ambos os trechos se configuram como “capítulos” distintos da obra, muito embora eles são repetitivos em vários aspectos:

Conto (crio) essa história dos meus antepassados, essa história das migrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas nós duas (só nós

duas) sabemos ser outro o motivo da minha paralisia. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma, mas nós duas (só nós duas) conhecemos a verdade. Eu não nasci assim. Não nasci em nenhuma cadeira de rodas, não nasci velha. Nenhum passado veio me assoprar nos ombros. Eu fiquei assim. Fui perdendo a mobilidade depois que você se foi. Depois que conheci a morte e ela me encarou com seus olhos de pedra. Foi a morte (a sua) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair. (LEVY, 2014, p. 61)

A ideia de escrita como “criação”, “invenção” e descompromissada com a suposta “realidade” histórica da família da narradora é reafirmada em um jogo repetitivo de ideias que configura a autoficção como um texto não linear, logo, sem uma conclusão plausível:

Conto (crio) esta história dos meus antepassados, essa história das imigrações e suas perdas, essa história da chave de casa, da esperança de retornar ao lugar de onde eles saíram, mas só dois (só nós dois) sabemos ser outro o motivo da paralisia. Conto (crio) essa história para dar algum sentido à imobilidade, para dar uma resposta ao mundo e, de alguma forma, a mim mesma, mas nós dois (só nós dois) conhecemos a verdade. Eu não nasci assim. Não nasci numa cadeira de rodas, não nasci velha. Nenhum passado veio me assoprar os ombros. Eu

fiquei assim. Fui perdendo a mobilidade depois que o conheci. Depois que o amei: depois que conheci a loucura através do nosso amor, o nosso. Foi o amor (excedido) que me tirou, um a um, os movimentos do corpo. Que me deixou paralisada nessa cama fétida de onde hoje não consigo sair. (LEVY, 2014, p. 133)

A narradora-protagonista reafirma por meio de diferentes fragmentos que a dor é uma experiência física, assim como o ato da escrita que a mantém viva. “Criar” histórias dá sentido à atual situação na qual se encontra a narradora, além, como já observado, evidencia o caráter autofictício da narrativa. Além disso, a insistência em fazer o leitor acreditar que existe uma “verdade” textual nas diversas ausências presentes nos comentários autoconscientes endossam o pensamento de Blanchot (2013) como uma obra que se arruína e se constitui por meio de um

movimento que de algum modo a anula sempre, levando-a de volta à ausência de obra, mas nunca definitivamente. Oscilação inconclusa, eis a obra da modernidade: desdobramento. O desdobramento é o que, como o neutro, anula o tempo, dissolve a história, desbarata a dialética e a verdade, abole o sujeito e faz soçobrar uma ordem. (PELBART, 1989, p. 177)

Os diversos fragmentos da memória, narrados de forma autoconsciente, reforçam que a escrita é uma experiência

física, carnal e dolorosa. A dor e o sofrimento da narradora – por não se ver pertencer a um lugar específico e por ter que carregar as mazelas de seus familiares – são somatizadas em seu corpo físico. Em vários momentos da narrativa, ela está a definhando e seu corpo apresenta as chagas de todas as dores sofridas de sua família. Tais aspectos apresentam intertextualidade direta de *A chave de casa* com *A metamorfose* (1997), de Franz Kafka, ao remeter às angústias e ao sofrimento de Grégor Samsa, bem como à *Carta ao pai*, na qual há o registro da dor e ausência da figura paterna. Além disso, não à toa, Levy utiliza, também, como epígrafe do seu romance um poema da Emily Dickinson, cuja semântica ecoará pelas vozes dissonantes de toda a narrativa:

Dizem que o tempo ameniza.
Isto é falar com a verdade.
Dor real se fortalece
Como os músculos, com a idade.
É um teste no sofrimento
Mas não o debelaria.
Se o tempo fosse remédio
Nenhum mal existiria.
(DICKINSON, apud LEVY, 2014, p. 7)

A dor somatizada no corpo se torna latente ao passo que a narradora-protagonista passa a incorporar a dor dos outros, sobretudo de suas relações sexuais violentas e, também do luto eterno de sua mãe. Por outro lado,

ela se vê obrigada a escrever porque “nenhuma palavra dói mais do que a ausência da palavra” (LEVY, 2014, p. 139). A ausência, nesse sentido, expande-se para além de estrutura textual da autoficção de Levy e se encontra no próprio substrato da escrita:

A dor está em tudo, espalhada por todos os cantos do planeta, por todos os cantos de nós. Não existe nem mesmo um poro da pele que não carregue dor. Os sentimentos mudam, mas a dor persiste. Em tudo o que experimentei, lá estava ela, de um jeito ou de outro. No amor, na alegria, na tristeza, no sofrimento, no luto, nos sonhos, nunca conheci nada sem dor. Não concordo quando você diz que sou eu que levo as coisas para o lado da dor. Não sou eu, é a vida, mãe, é ela que é assim.

Essa viagem que faço, esse país estranho onde vim parar, tudo isso dói. É bonito, é interessante, é engraçado, mas dói. Essa herança dói. O que trago comigo sem escolha dói. Essa nossa conversa, mãe, também dói. A história do meu avô, a sua história, a tortura, o exílio, tudo dói. E, sobretudo, dói falar de dor. Dói escrever essa história. Cada nova palavra que encontro dói. Escrever, mãe, dói imensamente. Dói tanto quanto é necessário. (LEVY, 2014, p. 147)

A ausência de um eixo narrativo definido confirma a multi-identidade do sujeito contemporâneo descentrado. Em todo o enredo, a voz da narradora-protagonista se

ampara nos discursos dos outros para se constituir. Ela traz consigo a identidade de sua mãe, de seu avô, de sua herança judaica e de seus relacionamentos amorosos. A metáfora da chave, como símbolo de mudança, passagens, revelações e descobertas é, para si mesma, emblemático:

Não faço outra coisa senão olhar, tocar, observar a chave. Conheço seus detalhes de cor, o tamanho preciso de suas curvas e de sua argola, seu peso, sua cor gasta. Uma chave desse tamanho não deve abrir porta alguma. A essa altura já devem ter mudado, se não a porta, certamente a fechadura. Seria um disparate acreditar que tanto tempo depois a chave da casa permaneceria a mesma. Tenho certeza de que até meu avô é consciente disso, mas também imagino que deva ter uma curiosidade enorme de saber se ainda está lá o que deixou para trás. Que coisa estranha, que coisa esquisita dever ser largar o país, a língua, abandonar a família em direção a algo completamente novo e, sobretudo, incerto.

Ele me contou que o navio onde viajou era descomunal, seu primeiro e único navio. A embarcação estava abarrotada de pessoas, todas com a mesma esperança que ele: conseguir vida melhor em país diferente. Dos irmãos, foi o primeiro a vir, apenas duas malas na mão e alguns contatos no Brasil. Não tinha mais do que vinte anos quando deixou a Turquia. Tempos depois o irmão mais novo se juntaria a ele. A irmã gêmea faleceria de tuberculose. O irmão mais

velho casaria e continuaria em Esmirna. A mãe, ele só reencontraria longos anos mais tarde, quando viúva, decidiria se mudar para o Brasil.

Quantas vezes não ouvi essa mesma história? A dor de nunca mais ter visto o pai nem a irmã, de nunca mais ter pisado na terra que primeiro fora sua. A dor de só ter trazido a mãe a tempo de perde-la. De ter visto tanta miséria no navio, tanta miséria na terra que deixara. Quantas vezes?

E agora o que ele quer? Que eu vá atrás de sua história, recuperar seu passado? Por que essa chave, essa missão descabida? (LEVY, 2014, p. 16-17)

A missão árdua de ir em busca de sua família na Turquia torna-se um fado para esse sujeito que não encontra sentido no seu estar-no-mundo. Por meio da voz da narradora, o leitor acompanha uma trajetória feita de zigue-zagues que dá a ilusão de que o texto não avança e que não tem início, nem meio e nem fim. Junto à sua tentativa de escrita em busca de pertencimento e autoconhecimento, a voz narrativa trava conflituosos diálogos com o espectro de sua mãe e rememora momentos de tensão e briga com um homem violento. Sobretudo nos diálogos, a voz materna funciona como o juízo crítico da narradora, corrigindo-a e, ao mesmo tempo, norteando-a como espécie de psicóloga que a reconforta:

Quase todos os dias há momentos em que faço alguma coisa e logo em seguida penso: não sou eu. Coisas bobas, do cotidiano, como sorrir, encolher o corpo no sofá para ler o jornal ou segurar a xícara de café com as duas mãos. De repente, no meio do gesto, sou acometida pela sensação de que não sou eu quem está ali. Quando emendo uma migalha na outra, por exemplo, e não consigo parar, tenho a certeza de que é você quem está rindo. [É verdade, somos muito parecidas. Também já tive essa sensação, olhava para você e pensava em como somos iguais]. Mas não é isso, é uma sensação esquisita, uma certeza absoluta de que não sou eu. Nem sempre é você, às vezes é o papai, às vezes o vovô, às vezes nenhum de vocês. As vezes sinto que é alguém que nunca conheci, mas que fala através de mim. Como se meu corpo não fosse apenas meu, e a cada momento eu percebesse essa multiplicidade, a existência de outras pessoas me acompanhando. [Mas isso é apenas uma sensação, não é real. Você é você e ponto final. O resto, querida, são apenas semelhanças que nos fazem lembrar de alguém.] Não, mãe, não vou reduzir o que sinto a essa palavra tão simples: semelhança. Não digo que sejam espíritos, mas semelhança é uma palavra pobre. Talvez não consiga fazê-la acreditar, mas sei que quando meu dorso se curva em forma de gancho não sou apenas eu quem se curva. Eu sei, mãe, mesmo que não encontre palavra certa, que meu corpo não é só de mim. (LEVY, 2014, p. 49-50)

Ao lado desses diálogos profundamente marcados pela dor da perda de mãe, há uma rememoração de uma tensa relação amorosa. Cenas extremamente eróticas e sexuais são narradas pela protagonista autodiegética com um homem – também não identificado – com o qual se rendem a prazerosos momentos de paixão bem como a momentos de ira, cujas lembranças também revelam medo violência – “Entre nós não havia amor. Havia medo” (LEVY, 2014, p. 175). O trecho a seguir ilustra esses embates:

Quando acordei, estava molhada, a sua mão por debaixo da minha saia, a calcinha afastada para o lado. Estávamos rodando a Itália de carro, do norte ao sul. Acordei como quem acorda de um sonho erótico, mas era a sua mão, eram os seus dedos curiosos. O carro em alta velocidade, e você com apenas uma das mãos no volante, mirando o horizonte. Fingi continuar dormindo. Controlei qualquer vontade de me mexer, afastar mais as pernas ou me afundar no banco. Meu corpo, aparentemente imóvel, a mil. Será que você desconfiou que eu estava desperta? Seu dedo cada vez mais ligeiro, pensei que não aguentaria continuar inerte. (LEVY, 2014, p. 79)

Tais episódios são entrecortados por registros memorialísticos do avô da narradora, focalizando suas peripécias, amores e sua edificação no Brasil, avô, esse, cuja quinta filha de seu casamento é a mãe da

narradora-protagonista. Nesses hibridismos de discursos memorialísticos, a suposta viagem da narradora-protagonista é marcada pelos seguintes itinerários: Istambul, cidade de portas – “[...] A cada esquina, deparo-me com uma nova porta que me atrai por motivos diferentes: o tamanho da fechadura, complexidade dos desenhos, cor da madeira, peso, cheiro” (LEVY, 2014, p. 63); Depois, Esmirna. Contudo,

[...] a casa não está mais lá, foi destruída há cerca de quinze ano, mais ainda há outras muito parecidas, construídas na mesma época, no mesmo estilo. Tiro a chave da bolsa, seguro-a, observo-a e penso que já não há mais casa, não tenho motivo continuar a viagem. [...] Fecho a porta do carro e, enquanto caminho até o quarto do hotel, penso que já não tenho o que fazer neste país, que nem sei se um dia tivera. (LEVY, 2014, p. 159-160)

Após ter deixado Esmirna, na suposta viagem em busca da casa e na tentativa de entender-se a si mesma e em dar sentido à história de seus familiares, a narradora chega à Portugal. Sem encontrar algum sentido em terras lusitanas, a instância narrativa resolve voltar ao Brasil: “[...] Vim a Portugal desfazer velhos laços e acabei fazendo novos” (LEVY, 2014, p. 202).

Ao término da saga em busca do autoconhecimento, a narradora-protagonista volta ao ponto inicial de sua

investigação: no quarto, na cama, imóvel. Em uma espécie de sonho, ela entrega a seu avô a chave da casa, para que, então, ele mesmo possa narrar sua história:

[...] sem me levantar, pego a caixinha na mesa de cabeceira. Dentro dela, em meio a pó, bilhetes velhos, moedas e brincos, descansa a chave. Ele estica o olhar e vê o mesmo que eu. Ele me encara, e já não preciso dizer nada. Pego a chave, assopro a poeira em que está mergulhada e, esticando o braço, alcanço a mão do meu avô. Seguro-a com força, e permanecemos com as mãos coladas, a chave entre nosso suor, selando e separando as nossas histórias. (LEVY, 2014, p. 205)

Chegamos ao término da narrativa com o propósito de confirmar uma das condições para que exista o pacto autoficcional: a impossibilidade de se narrar a vida do autor de forma linear no texto ficcional. Aqui, a narradora-protagonista, imbuída do papel de articular os vários eixos narrativos, teve papel fundamental em criar ambiguidades intencionais por meio da sobreposição de memórias de sujeitos à sua visão da vida. Por fim, a escrita da ausência construída por meio da narradora de *A chave de casa* pode ser lida por meio da “multiplicidade” e das “máquinas desejanças, dos objetos parciais e dos fluxos contínuos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 16). Partindo desse descentramento do sujeito contemporâneo incapaz de se

definir como uma totalidade no sentido cartesiano, sua identidade torna-se fluida e ele passa, então, a incorporar outros eus e vivências de sujeitos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *In*: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, p. 55-63, 2007.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, p. 57-64, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, dezembro de 2016.
- FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

- FIGUEIREDO, Eurídice. Herança judaica e autoficção em Tatiana Salem Levy. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres no espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 179-89, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais. Veja: Lisboa, 2006.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: London, Methuen, 1984.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 11-30, 2008.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. In: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEVY, Tatiana Salem. *A chave da casa: experimentos com a herança familiar e literária*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

LEVY, Tatiana Salem. *A chave da casa*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

PAES, José. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERBALT, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*: loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Paulo Alberto da Silva Sales

Doutor em Estudos Literários (2010-2014), pela Universidade Federal de Goiás, onde desenvolveu o primeiro estágio pós-doutoral (2017-2018). Em 2021, desenvolve segundo estágio pós-doutoral no PPG em Estudos de Literatura da UFF, sob supervisão da Prof^a Ida Alves e Co-supervisão de Célia Pedrosa.

Docente do Instituto Federal Goiano Campus Hidrolândia, Goiás, Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás (POSLLI), Campus Cora Coralina, Cidade de Goiás, Goiás, Brasil.

Integrante dos grupos de pesquisa “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” e “Estudos da Personagem da Literatura Portuguesa”.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2235713534521313>

E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9980-2561>

O *HARDBOILED* FEMINISTA DE PATRÍCIA MELO

Raquel Souza de Morais

Resumo: Os estudos sobre escrita literária e representação feminina têm se desenvolvido bastante nas últimas décadas, através, sobretudo, da crítica feminista. Diante dessa produção ampla e diversificada, o presente trabalho busca abordar a interseção entre literatura de autoria feminina e ficção detetivesca através da análise do romance *Fogo-Fátuo* (2014), de Patrícia Melo. A referida autora se destaca como uma das mais conhecidas e consolidadas escritoras desse tipo de literatura no Brasil e desde o início de sua carreira em 1994, tornou-se conhecida pela escrita permeada de violência e de linguagem rápida e crua. Ao criar uma detetive mulher no romance em análise, Melo realiza uma abordagem que subverte a tradicional vertente do *hardboiled* da ficção detetivesca, trazendo uma perspectiva feminista. Dessa forma, o artigo propõe uma análise da construção da personagem principal e das questões de violência de gênero que podem ser percebidas ao longo da narrativa. Para tal, temos um aporte crítico-teórico em Dalcastagnè (2008), Scaggs (2005), Mandel (1988) e Bourdieu (2014).

Palavras-chave: Literatura brasileira. Crítica feminista. Ficção detetivesca.

Abstract: Studies on literary writing and female representation have developed considerably in recent decades, mainly through feminist criticism. In view of this broad and diversified production, the present work seeks to address the intersection between literature authored by women and detective fiction through analysis of the novel *Fogo-Fátuo* (2014), by Patrícia Melo. This author stands out as one of the best known and consolidated writers of this type of literature in Brazil and since the beginning of her career in 1994, she has become known for her writing permeated by violence and fast and crude language. By creating a female detective in the novel under review, Melo takes an approach that subverts the traditional *hardboiled* detective fiction, bringing a feminist perspective. Thus, the article proposes an analysis of the construction of the main character and issues of gender violence that can be perceived throughout the narrative. To this end, we have a critical-theoretical contribution in Dalcastagnè (2008), Scaggs (2005), Mandel (1988) and Bourdieu (2014).

Keywords: Brazilian literature. Feminist criticism. Detective fiction.

INTRODUÇÃO: LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NO BRASIL

Ao analisar a literatura de autoria feminina no Brasil é inevitável que o pesquisador se depare com uma série de violências veladas sofridas pelas escritoras ao longo dos séculos, o que resultou em uma história repleta de esquecimentos e silenciamentos. Dessa forma, antes de se lançar ao objeto de estudo – o texto literário – é importante refletir sobre a estreita relação entre poder, discurso e literatura, pois, como afirma Grada Kilomba em *Memórias da Plantação*, “a língua por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade” (KILOMBA, 2019, p. 14). No campo literário, essas relações de poder – quem fala? Quem escreve? Quem lê? – ficam explícitas quando se faz um percurso histórico, que visa entender a atuação da mulher na literatura brasileira.

Os caminhos percorridos pelas escritoras para se firmar no cenário literário em nosso país foram longos e árduos. Segundo Norma Telles (2004), a partir do século XVIII construiu-se um ideal de feminilidade através de um discurso que naturalizava social e culturalmente as atividades

tipicamente femininas, resumidas ao ambiente doméstico. A leitura e a escrita não eram, nesse contexto, instrumentos essenciais para assegurar um casamento e para a gerência dos aspectos relacionados ao lar e, por isso, o acesso à instrução e à cultura eram bastante restritos. Para as poucas mulheres que começaram a publicar nesse período foi necessário, primeiramente, aprender a ler e escrever e repensar o seu papel social.

Durante o século XIX, considerado o “século do romance”¹, houve muitos episódios importantes de cunho político e social no Brasil que, conseqüentemente, modificaram o cenário cultural, de modo que o público leitor e escritor se ampliou um pouco. Ainda assim, mulheres que atuavam fora do ambiente doméstico, envolvidas com política, lutas e revoltas, por exemplo, não eram vistas com “bons olhos” pela sociedade da época. É interessante notar como esse preconceito fez com que muitas mulheres que produziram ficção e participaram ativamente de movimentos literários do Brasil durante todo esse século – como Maria Firmina

1 Um dos grandes marcos do século XIX é a ascensão e grande popularidade do gênero romance na sociedade ocidental. Segundo Bosi (2006), o romance começa a ganhar força na Europa por constituir uma nova forma de escritura que, ao contrário dos modelos clássicos, proporcionava liberdade criadora e enunciava o modo de vida burguês de forma acessível a um novo público leitor, composto basicamente de homens jovens e mulheres. Ainda de acordo com o autor, o romance tinha, na época, relevância comparada aos instrumentos tecnológicos de entretenimento atuais, como a televisão. No Brasil, o romance, mais especificamente, o Romântico, foi pleiteado – assim como ocorreu na Europa – como potencial modo de representação da identidade nacional.

dos Reis² e Julia Lopes de Almeida³ – caíssem numa rede de esquecimento, a ponto de, hoje, não figurarem no seletivo grupo de escritores canônicos de nossa literatura.

No artigo “Memória e amnésia sexista”, Anna Faedrich elenca exemplos de como a escrita de mulheres brasileiras foi desqualificada e desencorajada – especialmente no século XIX e início do século XX – e relaciona essa crítica de fundo sexista ao fato de que grande parte dessas escritoras tenham sido limadas da História literária brasileira. Segundo a pesquisadora, esse discurso teve consequências como:

- 1) mulheres inicialmente vocacionadas para a escrita a abandonaram, por não se sentirem suficientemente capazes ou por não encontrarem meios para ir além da barreira invisível – de vidro, se quiserem –, imposta por apreciações masculinas;
- 2) essa hostilidade branda se conecta ao exíguo e desproporcional espaço dedicado à produção das escritoras na memória da literatura brasileira. (FAEDRICH, 2018, p. 65)

A segunda metade do século XX é marcada por importantes avanços que apontam para uma possível

2 Maria Firmina dos Reis foi a primeira romancista negra da literatura brasileira. Nascida em 1822, a maranhense foi professora e escritora proeminente na imprensa local. Seu romance *Úrsula*, de 1859, é o primeiro romance publicado por uma mulher negra em toda a América Latina – e o primeiro romance abolicionista de autoria feminina da língua portuguesa.

3 Júlia Lopes de Almeida foi romancista, cronista e teatróloga. Nascida em 1862, ela foi uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras, porém, teve seu ingresso, como membro fundadora, vetado devido ao preconceito estabelecido na instituição inteiramente masculina na época.

mudança – lenta e gradual – no cenário literário brasileiro. Temos nesse período mencionado o advento da crítica feminista que, dentre outros objetivos, trata de resgatar o nome e as produções de autoras apagadas pela História. Através dessa vertente de estudos, começaram a se desenvolver as pesquisas que analisam a escrita e a representação feminina na literatura.

Outro fato significativo foi o ingresso da primeira mulher na Academia Brasileira de Letras. Isto porque durante os primeiros oitenta anos de existência, a instituição que reuniu os mais consagrados escritores do Brasil não admitia mulheres em seu quadro. Na época de sua fundação, foram aplicados os moldes da academia francesa, inteiramente masculina, e, por isso, a escritora Júlia Lopes de Almeida, expoente de sua época, foi impedida de se tornar membro, mesmo tendo participado de todo processo de idealização da Academia. Outras candidaturas femininas também foram rejeitadas, como as de Amélia Beviláquia e Dinah Silveira Queiroz. Esse quadro só se modificou em 1977 com o ingresso de Rachel de Queiroz. A referida autora publicou o aclamado romance *O Quinze* aos vinte anos e, embora não mencione a importância coletiva da conquista em seu discurso de posse, ela “abriu caminhos” para outras mulheres ingressarem no panteão dos Imortais.

Através desse breve percurso histórico, nota-se que a pouca receptividade dos séculos passados não impediu que as mulheres brasileiras participassem ativamente do universo literário; no entanto, as barreiras veladas dificultaram o acesso e a permanência nesse meio, além de causar, em muitos casos, um apagamento histórico a que nos referimos anteriormente. É possível notar também que os reflexos de todos esses obstáculos existentes para as autoras ainda são visíveis no fim do século XX e início do XXI.

Segundo pesquisa de Regina Dalcastagnè (2012), o cenário literário permanece bastante homogêneo, uma vez que 72% dos autores que publicaram romances entre 1990 e 2004 eram homens. Vemos, portanto, que a metáfora de “território contestado”, utilizada pela pesquisadora para se referir ao discurso literário, é bastante adequada, já que o termo expressa os embates e tensões existentes há séculos, em torno do poder de se expressar através da literatura. Como a autora afirma, desde sempre diferentes grupos tentam se apropriar dos recursos da literatura para dar visibilidade a suas existências e legitimar seus discursos.

Analisando rapidamente o período após o ano 2000, vemos que existe um direcionamento para uma possível

transformação no cenário homogêneo descrito por Dalcastagnè. Isto porque, embora ainda não tenhamos uma diversidade que expresse a realidade da população brasileira, a ascensão dos chamados grupos minoritários ao território literário é um fato. Através de seus escritos, esses grupos trazem representações e modos de narrar que diferem daqueles que partiam da perspectiva do homem branco e heterossexual, o padrão na autoria da literatura brasileira. No entanto, isso não significa que essas formas de enunciação estejam totalmente incorporadas e valorizadas. Conforme assinala Dalcastagnè, é preciso romper definitivamente com uma estrutura de pensamento discriminatória, que se acostumou a pensar o negro, a mulher, o índio, como “Outros”, presos a um “gueto”. A autora completa: “Negar isto é insistir na perpetuação de uma forma de violência, que elimina da literatura tudo o que traz as marcas da diferença social e expulsa para os guetos tantas vozes criadoras” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 8).

No caso específico das mulheres, é perceptível que a produção delas ainda parece ser considerada um discurso à margem quando há uma simplificação do termo “literatura feminina”, no sentido de associar o conceito a assuntos considerados típicos do ideal de feminilidade do

século XVIII, da mulher reduzida ao ambiente doméstico. Nesse sentido, deve-se ter cautela ao utilizar “literatura feminina”, sempre deixando claro a crítica a essa visão redutora que insinua que teríamos um conjunto de obras com uma dicção e temáticas próprias, com uma assinatura feminina, como se estivessem num conjunto à parte do que é considerado literatura brasileira. Isto porque, essa é uma ideia equivocada se pensarmos que desde a década de 1920, Virginia Woolf em seu livro de ensaios *Um teto todo seu*, mostrava que toda forma de ficção **pode e deve** ser produzida por mulheres quando diz: “eu pediria a vocês que escrevessem todo tipo de livro, não hesitando diante de nenhum tema, por mais trivial ou vasto que seja” (WOOLF, 2014, p. 153).

Um exemplo de texto literário cuja temática se afasta da ideia de feminilidade reduzida ao ambiente doméstico é a narrativa detetivesca⁴, subgênero da ficção criminal e objeto principal deste artigo. Ainda assim, a presença de mulheres na autoria dessa literatura é um fato consolidado

4 Preferimos utilizar neste texto os termos “narrativa detetivesca” e “ficção criminal”, em detrimento da denominação mais usual “romance policial”. Isto porque, apesar do termo “romance policial” ser amplamente utilizado no Brasil para designar narrativas de mistério, crime e investigação, pesquisas mais recentes – como as desenvolvidas no grupo de pesquisa “Escritos Suspeitos” (UFF) – apontam as limitações conceituais desse termo, que deixa subentendida a necessidade da narrativa ser centrada em um policial. Conforme explica Pedro Sasse (2019), somente esse aspecto já deixa de fora um famoso rol de obras centradas em detetives amadores, como as Conan Doyle e Agatha Christie. Para evitar contradições como essas, optamos por usar os termos a que nos referimos anteriormente, já que estes determinam de forma mais efetiva o teor dessas narrativas.

e amplamente discutido academicamente, especialmente no contexto anglo-americano. Além disso, antes que as mulheres pudessem exercer, na sociedade, as funções de investigadora ou policial, elas já eram colocadas nesse papel de destaque no universo ficcional. Isso mostra que a produção literária feminina nunca foi limitada a determinados temas e que ideias preconceituosas devem ser superadas, definitivamente.

Postas essas considerações, o presente trabalho pretende abordar a intersecção entre autoria feminina e ficção detetivesca, através da análise do romance *Fogo-fátuo* (2014), da escritora, dramaturga e roteirista brasileira Patrícia Melo. A autora estreou em 1994 e já tem sua carreira literária consolidada, sendo bastante conhecida do público leitor nacional e internacionalmente. *Fogo-Fátuo* é seu primeiro livro detetivesco e também é o primeiro romance da autora totalmente protagonizado por uma mulher, que recebe o importante papel de detetive da trama. Diante das variadas possibilidades de análise, privilegia-se aqui aspectos que dizem respeito à construção da personagem principal, unindo conceitos das narrativas detetivescas às questões de literatura e feminismo.

LITERATURA DETETIVESCA E AUTORIA FEMININA NO BRASIL: INTERSECÇÕES

Estudar a literatura detetivesca no contexto brasileiro é uma prática que já se inicia com um desafio: a ausência de tradição do subgênero em nosso país. Esse é um aspecto que pode, à princípio, parecer um entrave já não permite uma análise baseada na observação de uma evolução dessa literatura – dos primórdios até a contemporaneidade – como ocorre nos países onde os grandes autores das histórias de detetive despontaram.

Outra questão importante é a abordagem das referências bibliográficas nacionais, já que a quase totalidade dos textos sobre o contexto brasileiro do século XX estão baseados em uma perspectiva limitadora que abarca diversas obras com a temática do crime como “romance policial”, mesmo que elas não apresentem um caráter investigativo. Isso gera um problema conceitual que só começou a ser debatido recentemente no Brasil, através de teses e dissertações. Em sua tese de doutorado, Sasse (2019) esmiúça o conceito de ficção criminal como uma categoria ampla que abrange obras que exploram a temática do crime como um todo. Dentro desse gênero maior, temos subgêneros e várias vertentes. As obras que apresentam um viés investigativo

são consideradas como pertencentes ao subgênero detetivesco, já aquelas centradas na figura do criminoso estão no grupo das narrativas criminais. É importante ressaltar que essas classificações estão alinhadas com os mais recentes estudos da linha anglófona a respeito desse tipo de literatura.

Já a respeito da autoria feminina, percebe-se que a maior parte da bibliografia brasileira do século XX não a contempla ou a passa em revista rapidamente. O número baixo de escritoras que se dedicam ao subgênero detetivesco é o motivo comumente apresentado para ignorar as produções. Um exemplo claro disso ocorre no livro *Rainhas do Crime* em que a escritora e crítica Sonia Coutinho analisa mulheres escritoras de ficção criminal e investigativa. Porém, já nas primeiras páginas, ela afirma que “forçosamente” só irá abordar autoras estrangeiras já que “o número de escritoras que se dedicam ao gênero, entre nós, é reduzidíssimo, não existindo uma tradição que se prestasse à observação do desenvolvimento de padrões” (COUTINHO, 1994, p. 14). E tendo essa justificativa, a autora reserva apenas um capítulo de três páginas para abordar a produção de narrativas detetivescas de homens e mulheres brasileiros.

A ausência de tradição a que se refere Coutinho não é uma exclusividade da autoria feminina, mas sim, uma característica de toda a presença do subgênero no Brasil, conforme já argumentamos. Existe, inclusive, um consenso entre os teóricos e críticos literários que embasa a afirmativa de que não tivemos uma tradição de uma vertente específica da narrativa detetivesca, de um formato chamado por Sandra Reimão (1983) de “romance de enigma”. A autora adota essa nomenclatura para denominar o formato que ficou famoso através de grandes nomes, como Edgar Allan Poe, Conan Doyle e Agatha Christie. A estrutura narrativa se assemelha a um jogo, a um quebra-cabeça, e a trama apresenta, normalmente, a ocorrência de um crime, a investigação por parte de um detetive e a solução, que incrimina um dos personagens da trama. É curioso notar que essas narrativas constituem, até os dias atuais, um estilo bastante apreciado pelos leitores e sucesso de vendas, mas que ao mesmo tempo, não existiu nenhum nome brasileiro que alçou sucesso mundial por essa vertente.

Isso não significa, obviamente, que as manifestações do detetivesco no referido formato não tenham existido no Brasil. As pesquisas que se dedicam a estudar as origens da literatura detetivesca em nosso país apontam, como seu

marco inicial, a obra *O Mistério*, publicada em 1920, escrita coletivamente e considerada a primeira narrativa “policial”. Sendo assim, pode-se dizer que esta literatura tem cerca de cem anos de existência em nosso país, apesar de ter ganhado força, efetivamente, entre os escritores apenas recentemente.

As razões para a escassez do subgênero no passado passam, primeiramente, por questões sociais, como explicita Vera Lucia Follain Figueiredo (1988). Segundo a autora, os limites entre lei e crime nunca estiveram bem definidos em nosso país, o que impediria o sucesso de uma figura heroica, como o detetive tradicional, que tem sua ética definida por essas fronteiras.

Na América Latina, a face irracional do capitalismo sempre foi tão nítida que dificultou o culto da razão associado à organização da sociedade burguesa. A importação do modelo europeu, comum em nossa cultura, quando se trata do romance policial clássico, suscitava impasses imediatos para o escritor, em virtude do tratamento dado ao tema, que envolve questões como o aparelho judicial, da polícia, a organização da sociedade e o próprio valor conferido à vida. (FIGUEIREDO, 1988. p. 21)

A importação do modelo europeu era uma prática que fazia pouco sentido não só por questões relativas à estrutura social, mas também por um aspecto bastante característico da

literatura brasileira que valorizava, sobretudo, narrativas que contribuíssem para a construção de um projeto de nação e de uma identidade nacional. Nesse caso, gêneros considerados de entretenimento – como o detetivesco – eram considerados uma “literatura menor” pela crítica. É possível imaginar que esse desprestígio minasse o desenvolvimento de uma carreira literária para o escritor que escolhesse enveredar por esse caminho e, no caso das mulheres, significaria enfrentar um duplo preconceito. Além disso, “abrasileirar” o modelo já existente acarretaria mudanças tão significativas que acabavam criando uma complexa situação para o escritor, conforme França e Sasse mostram:

se escreviam seguindo o modelo anglo-americano, não conseguiam competir com os originais, muitas vezes traduzidos e publicados sem sequer o pagamento de direitos autorais; se criavam histórias com as cores nacionais, atentavam contra as normas do gênero. (FRANÇA; SASSE, 2016, p. 78)

A junção de todos esses fatores pode justificar a maior aproximação das produções detetivescas brasileiras, no fim do século XX, às narrativas *noir*. Essa segunda vertente, originária dos Estados Unidos, traz um detetive mais factível que não é mais o mestre da lógica, passando à ação nas ruas, em meio ao caos urbano. Nem sempre ele consegue

solucionar o problema, uma vez que chegar à verdade deixa de ser o aspecto mais importante da trama. Nesse sentido, Figueiredo mostra que o romance *noir* é bastante adaptável ao nosso contexto: “situando o crime num mundo sem valores autênticos, numa sociedade corrompida, pode ser facilmente adotado por nós” (FIGUEIREDO, 1988, p. 21).

Pode-se dizer, finalmente, que a ascensão do subgênero no Brasil, mais próximo aos moldes *noir*, está alinhada com um interesse que a narrativa detetivesca despertou em autores renomados de diversos países a partir da segunda metade do século XX. Figueiredo (1988) mostra que o fato de grandes nomes – como Umberto Eco, Vargas Llosa, Jorge Luis Borges e Rubem Fonseca – lançarem mão de estratégias narrativas da ficção detetivesca em suas obras fez com que a crítica literária olhasse o subgênero com menos preconceito.

Voltando à intersecção entre literatura de autoria feminina e ficção detetivesca no contexto brasileiro, é verídico que no passado tivemos pouca representação feminina nas narrativas detetivescas, no entanto, o cenário contemporâneo já mostra o contrário. Ao passar em revista a história dessas autoras e ao analisar o contemporâneo, pode-se chegar à conclusão que o conjunto de escritoras brasileiras apresenta como marca, desde o princípio, a

heterogeneidade. O início tardio do subgênero no país, os preconceitos existentes em relação à escrita feminina e à literatura detetivesca contribuíram para que pouquíssimas escritoras tivessem a carreira totalmente voltada para essa literatura. Dessa forma, não temos um molde fixo, uma tradição a seguir, mas sim, um cenário em que comumente autoras transitem por subgêneros da ficção criminal, ou ainda, que nem pertençam a esse nicho, mas utilizem elementos das narrativas investigativas em algumas obras. Essa característica se apresenta especialmente marcante no contemporâneo, com uma profusão de autoras, obras e tendências.

Como exemplo das pioneiras, das primeiras autoras a escrever literatura detetivesca no Brasil, ainda em meados do século XX, temos três nomes significativos:

Patrícia Galvão, a Pagu, mais conhecida por sua participação no movimento Modernista, foi, ao que tudo indica, a primeira mulher, no Brasil, a se aventurar na escrita de histórias de detetive ao redigir contos para a revista *Detective*, nos anos 1940. Nota-se nessas narrativas o peso da influência do modelo estrangeiro tanto na redação dos textos quanto no pseudônimo escolhido, King Shelter. Por essa opção de um nome masculino, grafado em língua inglesa

e, obviamente, pelo conteúdo diferir totalmente do que a autora produzia na época, a verdadeira autoria dos contos ficou desconhecida do público até os anos 1990, quando estes foram descobertos por Geraldo Ferraz.

Em 1956, Lucia Machado de Almeida escreve, em folhetins, *O escaravelho do diabo*. Posteriormente publicado no formato de livro na coleção infanto-juvenil Vaga-lume, da editora Ática, a obra alcançou bastante sucesso, sendo, inclusive, adaptado ao cinema em 2016. A trama apresenta todos os elementos de um romance de enigma ao retratar assassinatos de pessoas ruias cometidos por um *serial killer*. Por esta obra, Lucia Machado de Almeida é considerada a primeira escritora de romances detetivescos do Brasil.

Por fim, temos Maria Alice Barroso, autora do romance *Quem matou Pacífico?* Publicada em 1969, a trama se passa numa cidade fictícia do interior do Rio de Janeiro e trata da investigação do assassinato de um fazendeiro. A autora também segue o roteiro dos romances de enigma com um assassinato, a investigação por parte de um detetive e a solução, no final.

A partir dos anos 1990 ocorre uma incursão maior no subgênero pelos autores nacionais. E, atualmente, a

literatura detetivesca vem ganhando espaço e, podemos dizer, uma repaginação, o que resulta em obras que utilizam dos principais elementos da ficção investigativa para trazer à tona questões e discussões pertinentes à vida contemporânea. Nesse contexto, o número de mulheres escritoras é significativo, mesmo que a maioria ainda publique por escritoras pequenas ou por financiamentos coletivos e estejam conquistando pouco a pouco um espaço entre os leitores. Não por acaso, é no contexto da década de 1990, mais especificamente em 1994, que a escritora, dramaturga e roteirista brasileira Patrícia Melo estreou na literatura e, desde então, publicou diversas obras que podem ser filiadas à ficção criminal.

Uma simples pesquisa nos mecanismos de busca *online* revela que Patrícia Melo costuma figurar como a única mulher nas listas dos grandes escritores de “romances policiais”⁵ brasileiros. A associação da autora com o subgênero detetivesco da ficção criminal certamente se dá pela temática da violência urbana e pela presença de personagens no papel de criminosos – elementos estreitamente relacionados a essas narrativas. Porém, a atribuição conferida à autora torna-se curiosa, já que

5 O termo “romance policial” está entre aspas para marcar o nosso questionamento acerca dessa denominação e a diferenciação de nossa abordagem.

Fogo-Fátuo – publicado vinte anos após sua estreia – é o único livro de Melo que segue, efetivamente, uma vertente investigativa. Levando em consideração esse fato, explica-se a preferência da própria escritora em considerar a sua obra como ficção urbana.

Quando a autora fala em ficção urbana, está se referindo a uma tendência fortemente associada ao contexto contemporâneo, mas que, ao mesmo tempo, é uma vertente conhecida pela crítica literária há muitos anos e que vem se transformando junto ao contexto social de nosso país. Segundo Antonio Candido (2006), a ficção urbana tem sua gênese próxima aos anos 1840, quando nossa literatura tratou de começar a representar a vida nas grandes cidades, sobretudo na capital da época, o Rio de Janeiro.

Além da descrição da vida urbana feita na literatura filiada ao Realismo, é notório que a questão do caos, da desordem e da violência nos nascentes centros urbanos começa a ser mais explorada nos romances Naturalistas. Embora essa escola literária seja marcada por uma visão determinista da sociedade e do ser humano, vemos em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, por exemplo, um clássico exemplo da vida urbana representada com todas as suas hipocrisias e problemas gerados pela desigualdade social. Por todos os aspectos

desse conhecido romance brasileiro, é possível concordar com a visão de Tania Pellegrini quando considera que “o desenvolvimento da literatura urbana passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados *espaços da exclusão*” (PELLEGRINI, 2008, p. 44).

Em constante evolução, a literatura urbana alcança grande expressão a partir dos anos 1960, tendo como pano de fundo um contexto de crescente industrialização e a consequente migração de populações para os centros urbanos. Pellegrini (2008) aponta que o cenário de inchaço e deterioração das cidades, já no século XX, motiva a revitalização da abordagem antes vista no Realismo e Naturalismo, “com tintas mais sombrias”. Nesse sentido, a literatura urbana continua a tratar dos espaços e dos sujeitos excluídos, apenas repaginados pelo passar dos anos. Da mesma forma, os modos de violência representados também se modificam: “Esse novo realismo caracteriza-se acima de tudo pela descrição da violência entre bandidos, delinquentes, policiais corruptos, mendigos, prostitutas, todos habitantes do ‘baixo mundo’” (PELLEGRINI, 2008, p. 44).

Antonio Candido define como **realismo feroz** este momento mais recente da literatura urbana, explicando:

Corresponde à era de violência urbana em todos os níveis de comportamento.

Guerrilha, criminalidade, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (CANDIDO, 2006, p. 257)

Entre os autores que se filiam à referida vertente, o nome de Rubem Fonseca se destaca. Isto porque o autor manipula os temas vinculados ao mundo urbano com maestria, tomando como objeto estético o que costuma ser considerado abjeto: crime, violência e escatologia. A respeito da literatura de Fonseca, Candido aponta:

Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa [...] avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (2006, p. 255)

Por ser considerado precursor e propulsor desse estilo narrativo feroz, a obra de Rubem Fonseca influenciou muitos autores contemporâneos, dentre eles Patrícia Melo, a quem se dedica este capítulo. A imagem de escritora discípula de Fonseca levou bastante tempo para se descolar de Melo, que hoje tem mais de dez títulos publicados. Podemos dizer que talvez essa imagem nunca tenha se dissipado completamente, pois, até pouco tempo, a autora

ainda era apresentada pela alcunha de “Rubem Fonseca de saias”. Essa referência foi a primeira frase proferida pela apresentadora do programa Entrelinhas da TV Cultura na ocasião em que Patrícia Melo concedeu uma entrevista. Esse fato ocorreu em 2010, ou seja, dezesseis anos após sua estreia.

A autora não nega a influência e a admiração por Fonseca que era, inclusive, seu amigo pessoal. O autor e sua obra são referenciados em vários romances de Patrícia Melo, ora de modo mais implícito, ora mais explicitamente. Em *Elogio da mentira* (1998) – livro dedicado a Fonseca – percebe-se referências sutis a *Bufo e Spallanzani*, por exemplo. Já uma referência mais explícita aparece no romance *Jonas, o copromanta* (2008), em que a autora homenageia Fonseca, transformando-o em personagem e construindo uma relação intertextual explícita com seu conto “Copromancia”.

Em entrevistas, Melo sempre demonstra bom humor e lisonja com a comparação, no entanto sempre procura assinalar que sua ficção apresenta características próprias, conforme vemos em sua fala de 2009 ao portal da literatura:

Desde que lancei meu primeiro romance, fui rotulada como ‘Rubem Fonseca de saias’, rótulo que tomo como um elogio. Mas a verdade é que, embora eu admire imensamente Rubem Fonseca, minha

literatura e a de Rubem são muito distintas. Temos dicções diversas, embora universos similares. (MELO, 2009)

A colocação da autora nos mostra a importância de se lançar um olhar crítico para essas maneiras de referenciar a obra de uma mulher: sob o ponto de vista de um modelo masculino. A verdade é que o apelido de “Rubem Fonseca de saias” parece desqualificar e simplificar a obra da autora, considerando-a sem personalidade, apenas um duplo de seu mestre. Como já dito, é fato que a ficção de Fonseca influencia e inspira Patrícia Melo e outros escritores da mesma geração. Porém, é notório que apenas a escritora recebe esse rótulo que tem um teor pejorativo.

Felizmente, esses aspectos não desencorajaram a escrita de Patrícia Melo, que hoje é uma escritora bem sucedida, no sentido de crítica e público. Porém, sabe-se que o mesmo não aconteceu com várias escritoras brasileiras que acabaram apagadas da história, entre outros fatores, por constantes tentativas de desvalorização e referenciação a um “modelo” masculino. Hoje, o nome de Melo desponta quando se fala em narrativa criminal e detetivesca e seu alcance pode ser considerado uma referência pra aquelas que publicam por editoras pequenas e tentam se manter como nomes atuantes e alcançar visibilidade.

Retornando ao modo como a ficção de Patrícia Melo se apresenta na literatura brasileira, fica claro que faz parte de sua dicção explorar, por um prisma bastante sombrio, as mais diversas formas de violência presentes no universo urbano, dedicando-se, em várias obras, a explorar a psique do criminoso, o que é evidenciado pela narração em primeira pessoa. Por isso, podemos considerar que a literatura de Patrícia Melo constitui uma **cartografia da violência**⁶, ao investigar e representar essas formas de violência como um modo de refletir sobre a nossa realidade e sociedade. Suas obras apresentam nuances diferentes entre si, mas estão inseridas no escopo da ficção criminal e culminam nessa representação crua dos mais variados tipos de violência e suas consequências para os criminosos e vítimas.

Um estudo do conjunto da obra de Patrícia Melo mostra que seus romances apresentam um universo de protagonistas basicamente masculinos, fato que só se modificou em 2014, com a publicação de *Fogo-fátuo*. No entanto, pode-se dizer que o modo de construção da maior parte das suas personagens femininas é bastante interessante, especialmente porque elas nunca são somente vítimas passivas, podendo interferir de maneira significativa no rumo das narrativas.

6 Estamos pegando de empréstimo o termo utilizado pela professora dr^a. Angela Dias em *live* veiculada no canal do *Youtube* do programa de pós graduação em Literatura, da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XTbTrvV3vfc>.

Lúcia Zolin (2006), ao analisar o romance *Inferno*, chama atenção para o aspecto complexo e multifacetado das mulheres criadas por Patrícia Melo, já que, num mesmo texto podemos ter vários perfis: de mulher objetificada àquela que almeja a posse das “bocas de fumo”, por exemplo. A pesquisadora também chama atenção para o fato de que aspectos da pauta feminista, como a luta por igualdade e o registro da opressão da sociedade machista estão presentes de maneira mais velada nas obras de Melo.

Acreditamos que isso se dá, especialmente, pela narração feita através da ótica do criminoso, já que os crimes relacionados à questão de gênero são narrados, mas não apresentam uma potência de denúncia já que normalmente figuram como apenas mais um no rol de crimes cometidos pelo protagonista. No entanto, não podemos dizer que esses relatos de violência sejam naturalizados ou, pior, romanceados.

É perceptível, portanto, que a partir da publicação de *Fogo-fátuo*, vemos uma nova faceta, mais engajada, de Patrícia Melo. Ao mesmo tempo que a autora mantém a coerência com seu projeto literário, apresenta o diferencial do protagonismo feminino, evidenciando, entre outros aspectos, as relações de gênero e violência em nossa sociedade.

FOGO-FÁTUO: UM CASO PARA AZUCENA GOBBI]

O romance que marca a estreia de Melo nos romances detetivescos tem como mote inicial o misterioso caso de Fabbio Cassio, um jovem ator, considerado galã, que morre no palco, num teatro lotado, ao representar um suicídio em sua peça intitulada *Fogo-fátuo*. A tragédia ocorre quando a réplica de uma arma que seria usada na encenação é substituída por um revólver carregado, pondo fim à vida do ator. A morte suspeita – inicialmente considerada suicídio – chega aos domínios da Central Paulista de Homicídios e é investigada pela equipe da perita policial Azucena Gobbi. Este caso acaba se conectando a uma série de outros crimes, também solucionados no livro – como a existência de um *serial killer* em São Paulo e a existência de uma gangue que chantageia e explora financeiramente famosos, ligada diretamente a uma rede de exploração sexual e pedofilia.

O mistério e a busca pela verdade têm como pano de fundo outras questões pertinentes à sociedade atual; assim como ocorre em outros livros da autora. No romance em questão, vemos duras críticas à vagareza da justiça e à ineficácia e corrupção da polícia, enquanto instituição. E a escolha de inserir uma protagonista que apresenta ética e honestidade inabaláveis nesse meio evidencia ainda mais

o tom crítico para se referir à polícia. O apelo midiático maciço, que trata de alienar cada vez mais os indivíduos, tratando a mulher como objeto e valorizando modos de ser e comportamentos das celebridades deterioradas, também é um tema que ganha destaque no romance.

A narração em terceira pessoa focaliza de maneira alternada diferentes planos da narrativa, ora mostrando os conflitos e dificuldades vividos por Azucena no decorrer da investigação, ora abordando a história, as atitudes e impressões dos personagens envolvidos de alguma forma com o crime. Essa alternância na narração proporciona a impressão de acontecimentos concomitantes e confere o ritmo acelerado – tão característico da escrita de Melo. Ao mesmo tempo, isso demonstra que a detetive não será a detentora da verdade e que a solução do funesto acontecimento não será alcançada somente pela dedução – como é esperado nos romances policiais clássicos.

A representação da violência relacionada ao gênero – em suas formas simbólica, psicológica, física e sexual – está disseminada em todos os ambientes ficcionais criados para a narrativa. Pode-se dizer que o romance anuncia que o perigo para as mulheres está tanto nas ruas quanto no ambiente familiar, no meio cultural ou no ambiente de

trabalho. Todas as formas de violência passam pela ótica da protagonista, já que ela as sofre ou as investiga. Azucena consiste, então, na personificação do olhar feminino diante de inúmeras injustiças sofridas por todas as mulheres. Por isso, a maneira como a protagonista foi construída constitui um aspecto bastante significativo, pois o modo de ser, de ver e, especialmente, a vivência de Azucena nesse mundo ficcional é o que agrega uma potência de denúncia ao livro.

Enquanto nas narrativas detetivescas clássicas os detetives eram personagens mais planos, cuja vida fora do enigma não interessava tanto ao leitor, em *Fogo-Fátuo* os aspectos da vida pessoal da protagonista são colocados em evidência. A vida de Azucena se encaminha para o esfacelamento testemunhado pelo leitor. A vida pessoal aparentemente estável da perita cai por terra em diversos acontecimentos trágicos: a mãe falece, o pai está muito doente, a irmã e o marido estão tendo um caso e este ao se divorciar consegue a guarda das duas filhas. É visível que a complexa personalidade da protagonista se molda através da perda e da desilusão. No entanto, a personagem busca manter uma imagem de frieza e dureza frente às adversidades, o que já aponta para uma filiação entre a construção de Azucena e o estilo de detetives criados na vertente *noir* da narrativa detetivesca: o *hardboiled*.

AZUCENA GOBBI: UMA DETETIVE *HARDBOILED* EM UM MEIO MACHISTA

O termo “hardboiled” foi criado pelo escritor norte-americano Dashiell Hammet para caracterizar seu detetive, Continental Op. A expressão, que significa resistente, duro, perspicaz, acabou sendo utilizada para descrever um tipo de herói das narrativas detetivescas, especialmente daquelas criadas nos Estados Unidos, no período entreguerras (SCAGGS, 2005). O contexto que deu origem a um novo estilo de ficção detetivesca – o chamado romance *noir* – foi propício e essencial para a construção das características do protagonista. Marcos históricos da sociedade norte-americana, como o advento da Lei Seca e a depressão econômica, possibilitaram uma expansão do crime organizado e uma nova onda de criminalidade. Nesse sentido, a transição do romance detetivesco da sala de visitas de mansões rurais às ruas escuras da cidade foi uma questão de tempo. A figura do investigador também se transformou, uma vez que sua metodologia de trabalho seria ineficaz nesse novo cenário: “É impossível se imaginar Hercule Poirot [...] lutando contra a máfia. Até o terrível Nero Wolfe se assusta ao ter de confrontar Zack, o misterioso personagem do crime organizado” (MANDEL, 1988, p. 62).

O detetive herói que investiga da sua sala de estar e tem como principal método a dedução sai de cena para dar lugar a um personagem mais humano, falível, intenso e vigoroso, que se mistura com a escória da sociedade todos os dias nas ruas, dialogando com a urbanidade. Os primeiros detetives do romance *noir* trabalham por dinheiro, como investigadores particulares e seguem uma linha que não privilegia o raciocínio, mas sim a ação, trabalhando com interrogatórios, perseguições, disfarces.

É curioso notar, no entanto, que o cerne do detetive herói, no sentido de moralidade, ética e coragem para desvendar os crimes, continua intacto, e apenas o método de investigar se adequa à nova realidade. Isso fica claro num fragmento escrito por Raymond Chandler, um dos mais importantes autores do romance *noir*, quando se refere à figura do investigador:

Por essas ruas sórdidas deve passar um homem que não tem mácula ou medo. O detetive deste gênero de história deve ser um homem assim. É o herói, é tudo. Deve ser um homem completo e um homem normal e também um homem extraordinário. Deve ser, para empregar um lugar comum, um homem honrado por instinto, por inevitabilidade, sem se preocupar com isso e certamente sem fazer alusão a isso. (CHANDLER apud MANDEL, 1988, p. 64)

Essa mistura de honradez, idealismo com o aspecto exterior endurecido e inabalável é a maior marca do detetive *hardboiled*. Na prática, esses personagens demonstram um grande desamparo, um desajuste com o mundo em que vivem, especialmente por serem idealistas e incorruptíveis num mundo deteriorado. Esconder as emoções sob uma carapaça de dureza é uma estratégia de sobrevivência e, segundo Mandel (1988), um ato de ingenuidade. O referido autor – que define o *hardboiled* como “duro, cínico e sentimental” – coloca que há nesses detetives uma ideia de combate solitário, uma espécie de jornada individual contra o crime organizado, algo que sabemos ser impossível na realidade.

É importante dizer que há críticas severas a respeito da caracterização do detetive *hardboiled*, construída, essencialmente, sobre um modelo masculino. Maureen T. Reddy aponta como a definição de Chandler – que citamos acima e que caracteriza o protagonista – coloca excessiva ênfase na masculinidade do mesmo. Segundo essa interpretação crítica, a palavra “homem” não teria no texto de Chandler a significação universal e neutra, de qualquer ser humano, mas sim, a designação de um único sexo⁷ (REDDY,

7 Essa interpretação é reforçada quando lemos no texto original em língua inglesa a ênfase no pronome “He”: “**He** is the hero. **He** is everything”.

2003). Ainda de acordo com a autora, nas tramas *hardboiled* sobraría à mulher o lugar da vilania, com a característica de expor o herói ao perigo usando artimanhas como a sedução, o que ajuda a perpetuar e aclamar o sexismo.

A valorização desse modelo masculino torna ainda mais interessante o fato de que, desde os anos 1970, escritoras se apropriem do detetive *hardboiled* e o subvertam para construir mulheres como protagonistas. Um dos teóricos mais importantes sobre ficção criminal, John Scaggs, comenta que o *hardboiled* é um dos mais truculentos, misóginos e, muitas vezes, racista dos subgêneros da ficção criminal, ao mesmo tempo que, atualmente, é aquele que apresenta mais reformulações vindas de vários grupos sociais (SCAGGS, 2005, p. 4).

No contexto estadunidense, a ruptura com o modelo masculino no *hardboiled*, inicia-se, ainda no fim do século XX, com a criação da detetive Sharon McCone, personagem de Marcia Miller, “uma detetive particular com licença e arma, mas com pouco em comum com o arquétipo masculino, Sam Spade”⁸ (DILLEY, 1998, p. 17, tradução nossa). Assim começa a construção de heroínas mais verossímeis que refletem, com maior proximidade,

8 No original: “Mc Cone is a private investigator (PI) with a license and a gun, but little else in common with the archetypal PI, Sam Spade”.

as preocupações e vivências das mulheres reais e comuns. Conforme mostra Dilley, essa transformação inclui as temáticas existentes nos romances, de forma que nota-se uma diminuição no retrato de cenas de violência gratuita e de sexo e, em contrapartida, uma ênfase em questões sobre experiências, sentimentos e relacionamentos.

Representar essas vivências femininas também consiste em mostrar que a nova detetive *hardboiled* deve travar uma luta constante contra violências cometidas pela sociedade patriarcal, de modo que a ameaça não estaria somente em um nível individual. Para Reddy esse aspecto é o mais importante para distinguir o *hardboiled* tradicional do feminista. A autora diz: “Detetives *hardboiled* repetidamente encontram obstáculos e armadilhas destinadas a torná-los ineficazes; suas contrapartes femininas encontram esses mesmos obstáculos, mas também o maior obstáculo, o das limitações de gênero e tentativas sociais de controlar e conter as mulheres”⁹ (REDDY, 2003, p. 199, tradução nossa).

No Brasil, pode-se dizer que esse movimento de apropriação e subversão do *hardboiled* voltado para questões de gênero só ganhou força na contemporaneidade.

9 No original: “Hardboiled detectives repeatedly encounter obstacles and traps meant to render them ineffective; their female counterparts encounter those same obstacles, but also the more generalised obstacle of gender limitations and social attempts to control and contain women”.

Percebe-se também que a figura da investigadora particular não é tão popular, sendo mais comum encontrarmos essas personagens duronas inseridas na força policial. Este é o caso da personagem Azucena Gobbi, de Patrícia Melo, que se mostra um bom exemplo de como podemos observar a assimilação do *hardboiled* em nossa literatura.

Azucena Gobbi é chefe do setor de perícias da polícia da Central de Homicídios de São Paulo e convive com a morte diariamente. A singularidade da protagonista de *Fogo-Fátuo* é acentuada pelo seu nome incomum, escolhido pelo pai – um amante da cultura italiana – e é uma homenagem a uma ópera de Verdi. Nas primeiras páginas do romance, podemos conhecer um pouco da vida privada da personagem: casada, mãe de duas filhas, pais idosos com quem tem um relacionamento complexo, já que o pai apresenta sintomas da doença de Alzheimer e a mãe é uma mulher um tanto rude e seca.

Sobre a aparência física, ela é descrita da seguinte maneira: “Não é bonita. Mas tem um tipo atlético, longilíneo, e olhos azuis que desviam a atenção do nariz com o ossinho saltado que ela tanto odeia” (MELO, 2014, p. 22). A aparência de Azucena não é descrita como extraordinária, mas é fato que ela apresenta características

do padrão de beleza imposto pela sociedade: é magra, alta e branca. Esse ponto é muito importante, pois somado ao aspecto da classe social, nota-se que essa personagem está inserida em uma camada mais privilegiada da sociedade.

O desempenho de Azucena no trabalho é descrito como brilhante. Entrou para a polícia quando pouquíssimas mulheres faziam parte da corporação e conquistou um cargo de chefia. Praticamente uma viciada em trabalho, realiza as perícias com maestria e se encarrega, inclusive, de trabalhos que não são de seu setor, o que provoca a inveja de muitos colegas, especialmente dos homens. Sua paixão pelo trabalho também revela um lado macabro, como o hábito de ver as fotos dos corpos de casos não solucionados em todo e qualquer tempo livre que a investigadora tenha. Azucena afirma que existe uma linguagem na morte, um código que levaria à resolução dos casos, que ela anseia decifrar, e por isso, costuma dizer que conversa com seus mortos. Até as filhas já se habituaram a essa estranha mania: “Mamãe está falando com eles [os mortos], repetem, com os olhos arregalados” (MELO, 2014, p. 49).

As informações que temos a respeito da protagonista nos primeiros capítulos sinalizam a abordagem diferenciada do *hardboiled*, que distancia Azucena da imagem do detetive

solitário, já que seu núcleo familiar é explorado de modo significativo na trama. No entanto, isso não significa que as experiências dessa família sejam totalmente pacíficas e amorosas, pelo contrário. Desde o início da narrativa, vemos que ela não é dada a demonstrações de afeto, nem de fraquezas – característica que parece ter herdado de sua mãe. Raramente chora, pois sua válvula de escape é o vômito. Considerando que vomitar é um ato violento para o corpo humano, que expurga aquilo que lhe faz mal, podemos notar que Azucena tem dificuldade em lidar com seus sentimentos e vomitando ela não enfrenta, mas sim “coloca para fora” seus medos e problemas.

A frieza e a dureza como “cascas” são marcas da apropriação do *hardboiled* na personalidade dessa protagonista. Vemos, porém, que a frieza sempre dá lugar a manifestações de seus sentimentos quando ela está sozinha. Sentindo-se humilhada pelo marido – que além de tê-la traído também luta judicialmente pela guarda das filhas – Azucena toma a importante e radical decisão de fingir não se importar com a tutela das crianças e as leva de surpresa para a nova casa do ex marido. Diante do espanto e da falta de preparo de seu antigo companheiro, ela age friamente, porém, ao sair da casa dele as emoções vêm à tona: “As

lágrimas atrapalham a visão, e ela é obrigada a estacionar no quarteirão seguinte. Sua sorte é que trouxe óculos escuros na bolsa” (MELO, 2014, p. 181).

A morte da mãe, com quem Azucena mantinha um relacionamento tóxico, carregado de brigas e agressões verbais, traz outra avalanche de emoções inesperadas. Durante o rápido velório e sepultamento, a detetive se mantém impassível e tenta consolar os familiares. O acontecimento, no entanto, a atinge ao trazer uma nova perspectiva daquela com quem ela lida todos os dias no trabalho: a morte. “Ela está acostumada a encarar o óbito como um processo longo, de falências múltiplas, rico em informações. Agora, longe dos bisturis e do luminol, ela vê a face mais violenta da morte, o golpe súbito da guilhotina sobre o pulsar tênue da morte” (MELO, 2014, p. 183).

A narrativa mistura, então, as características do *hardboiled* com o estilo inconfundível de Patrícia Melo, de forma que temos como resultado um romance marcado pela ação, pela vivência na urbanidade e o costume com um cotidiano violento. Viver e trabalhar nas grandes metrópoles é perigoso e esse aspecto retira o caráter invencível que o detetive detinha no romance detetivesco clássico. No lugar dessa tranquilidade referente à segurança do personagem,

temos suspense e apreensão, tanto da parte do leitor quanto do investigador, pois não há certeza de que ele sairá ileso no final. Correr perigo e sentir-se constantemente ameaçada são fatos comuns para Azucena:

Mais tarde a caminho de casa, tem a sensação de estar sendo seguida por um carro azul-escuro. Acelera e muda sua rota. A verdade é que não está se precavendo. Devia estar de carro, com as janelas fechadas, e usando colete à prova de balas. Ao menos, ela pensa ao entrar com a moto na garagem, não há ninguém estacionado na frente de sua casa. (MELO, 2014, p. 222)

O desamparo mencionado acima é acentuado se pensarmos que Azucena faz parte da instituição policial, pois seu status de investigadora profissional não a protege dos perigos. Azucena, inserida no meio policial descrito como suspeito e corrupto, é regida por um senso ético próprio e seu contraste com os demais colegas de profissão enfatiza seu caráter severo e até inflexível em busca da verdade.

Motivada pelo seu próprio senso de ética, Azucena insiste na investigação da morte de Fabbio Cassio mesmo quando o caso é dado como encerrado na Central de Homicídios. Ela não se convence da solução encontrada e para continuar a investigação fere, até mesmo, o que a lei determina. Em uma passagem na qual critica os

mecanismos da lei, ela encontra uma justificativa para suas ações.

Tecnicamente, o que Azucena está fazendo é ilegal. Para seguir adiante, teria que esperar que o Ministério Público reenviasse o inquérito ao delegado, por considerar as provas insuficientes. Ou no mínimo, aguardar que o delegado encaminhasse um novo despacho. Mas isso não aconteceu, e, sem a prática oficiosa a que sua equipe está acostumada, a Central não chegaria sequer aos pífios 5 por cento de resolução dos casos de homicídios. (MELO, 2014, p. 195)

Essa forma de agir, como se estivesse numa cruzada solitária contra o mal e a corrupção do mundo é chamada por Scaggs (2005) de “modo *hardboiled*”. É evidente que as ações de Azucena colocam em risco sua própria vida e seu cargo, tudo em nome da busca da verdade no caso do caso do assassinato do ator. Porém, a verdade no *hardboiled* pode ser inalcançável ou, se aparecer, deixa marcas profundas no investigador.

A marca mais profunda da investigação é o estupro sofrido por Azucena durante sua última ação antes de descobrir os responsáveis pela morte de Fabbio Cassio. Essa é apenas uma das formas de violência relacionada ao gênero representadas no livro, mas talvez seja a que evidencia de maneira mais significativa o desamparo e a solidão da protagonista.

Ao conceder uma entrevista sobre o romance *Fogo-fátuo*, Patrícia Melo foi questionada se a ocorrência do estupro abalaria a imagem de heroína de Azucena, que poderia ser encarada como apenas uma vítima vulnerável. Ou seja, o leitor – pouco familiarizado com detetives mulheres que não sejam intocáveis, como as presentes nos romances de enigma – seria capaz de reconhecer o caráter crítico de tal violência? A isto, a autora responde:

Acho que os leitores percebem que o estupro, na história, é a forma como a nossa sociedade machista tentar colocar Azucena no “seu lugar da mulher”. “Você é só uma mulher” tentam lhe dizer. O fato de ela sofrer essa violência será algo decisivo na sua vida, daqui para frente. Sua narrativa será cada vez mais feminista por causa dessa violência. (MELO, 2016, p. 254)

É interessante notar como a autora aborda o assunto objetivando a afirmação de um posicionamento crítico. É possível ressaltar dois aspectos importantes dessa escolha. Quando se constrói uma heroína vulnerável, como uma pessoa comum, mostra-se de maneira crua e sem meias palavras a que as mulheres, independentemente de sua posição social (não esqueçamos que Azucena é chefe de um setor e membro da polícia), estão sujeitas numa sociedade machista e misógina.

O segundo ponto diz respeito à naturalização do tema do estupro. Amara Moira, em seu artigo “Da naturalização de imagens de estupro na literatura brasileira” (2019), mostra como textos e autores clássicos, considerados canônicos em nossa literatura, conduzem a narração do estupro quase como uma não violência. Moira nos incita a refletir sobre a perspectiva a partir da qual as histórias são narradas, já que o tom complacente usado na descrição do ato e dos agressores são capazes de tornar aquela violência algo banal e provocar empatia, não com a vítima, mas, sim, com os criminosos. Nesse sentido, se Patrícia Melo afirma que quis trazer um tom feminista ao acontecimento e à trajetória da personagem, espera-se que ela rompa com essa recorrente naturalização e que adote uma perspectiva crítica, como fez efetivamente.

A leitura da parte do romance que descreve os abusos sofridos por Azucena é chocante pelo caráter inesperado da ação e por suas consequências. A violência se inicia quando a personagem é dopada ao aceitar e tomar uma xícara de café na casa do suspeito. Ela sente que algo está errado, tenta reagir de várias formas, mas não consegue. Nesse ponto, ocorre um salto na narração, de modo que não há a descrição da cena no momento em que ela acontece. Os

policiais encontram Azucena ainda desacordada e nua numa banheira e não é difícil imaginar o que houve.

Por conta dos efeitos da droga, a protagonista não tem lembranças do estupro, mas o que se sucede quando ela acorda é algo tão agressivo quanto as memórias e a dor física. Os criminosos fotografaram todas as cenas de violência sexual e, quando ela foi resgatada, as imagens foram armazenadas como provas. Vários colegas do departamento têm acesso às fotografias e eles ficam divididos quanto à decisão de poupá-la ou não de vê-las. Por fim, Azucena e o leitor são expostos aos detalhes do crime.

São oito fotografias, sem nenhum apuro técnico. As mais chocantes são as de sexo oral. Ninguém diz que ela estava dormindo ao ver sua boca enterrada no pênis daquele homem que ela nem sabe quem é. Em outra, ela aparece escarrapachada na cama, o rosto bem visível, sendo montada pelo mesmo homenzinho. (MELO, 2014, p. 281)

A atitude da investigadora é de não aceitar um papel de vítima e de se manter aparentemente forte à vista dos colegas, no entanto, ela não consegue escapar da ideia de culpa:

Na verdade, ela pensa, não é o estupro em si que causa tanta comoção. O que seca sua boca, o que faz seu coração disparar, o que deixa todos ali espantados é que ela caiu numa armadilha, na qual só velhas bichas caem. Parece que pode até ouvir o que seus

colegas estão exclamando secretamente em coro: Boa-noite, Cinderela, uma desonra quase tão insuportável quanto a própria violência sexual. E imaginar que aquelas pessoas viram aquelas imagens, vislumbrar o que foi dito às suas costas – e muito foi falado, ela sabe – quase faz com que dê meia-volta. Mas aceitar o papel de vítima é tudo o que não quer. (MELO, 2014, p. 282)

É possível ver, através desse relato, que ser associada a uma imagem vulnerável e ineficiente, em seu ambiente de trabalho, é pior para Azucena do que a própria violência. Isso corrobora um aspecto observado anteriormente sobre as personagens femininas de Patrícia Melo: a recusa em se vitimizar.

Racionalmente, para Azucena, uma policial treinada e experiente não poderia sofrer tal golpe, considerado tão amador e mesquinho. E esse sentimento, infelizmente, é comum em mulheres que sofrem tal agressão. Virginie Despentes, em *Teoria King Kong*, mostra que a sociedade tenta culpabilizar a vítima sempre, balanceando a situação de maneira desfavorável a ela. Através de contrapartidas, como as apresentadas pela personagem – o que deu errado? O que eu fiz de errado? – o estupro se torna a reafirmação do poder do homem: “tenho todos os direitos sobre você e te forço a se sentir inferior, culpada e degradada” (DESPENTES, 2016, p. 42).

O fato de a detetive estar dopada também é fator decisivo para sua reação: “Não se lembra de nada, e talvez por isso não se sinta suja, como acontece com as mulheres que passam pela perícia na sua situação. Foi como se a tirassem da tomada” (MELO, 2014, p. 286). Por não ter sentido a agressão no ato, ela sente e sofre pelas suas consequências.

Na prática, sua preocupação é perder a credibilidade, o lugar e a autoridade que lutou para construir dentro de uma instituição predominantemente masculina, como a polícia. Acostumada com as declarações machistas dos colegas, não é difícil vislumbrar o que eles pensaram e/ou falaram: se ela foi capaz de cair nesse golpe, serve para ser policial? Serve para ocupar um cargo de chefia? Obviamente, todo esse sistema que culpabiliza a vítima mulher advém de uma sociedade em que o homem se sinta e efetivamente esteja em posição de superioridade nas estruturas sociais.

Não podemos esquecer que é através da representação da instituição policial no romance que temos as manifestações mais explícitas da violência simbólica. Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, originalmente publicado em 1998, mostra como a divisão entre os sexos foi naturalizada e eternizada em nossa sociedade. A visão androcêntrica, que compreende uma constância do homem em posição

superior, foi construída socialmente de tal forma que as relações de dominação parecem naturais e legitimadas. O autor mostra que as relações de dominação não ocorrem somente no ambiente privado e doméstico, mas estão disseminadas em diversas instâncias, inclusive nas públicas. Um mecanismo que ajuda a perpetuar as relações de dominação é o que Bourdieu chama de violência simbólica. Essa forma de violência é facilmente naturalizada porque usa estratégias suaves de dominação e desencorajamento, de forma a não parecer que é uma violência. Nas palavras de Bourdieu:

[...] chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2014, p. 12)

Em *Fogo-fátuo*, Azucena se sente quase marginalizada em seu próprio ambiente de trabalho. São diversos episódios de assédios de natureza moral e sexual, que tentam mostrar que ela é “apenas uma mulher”. Como já dito anteriormente, a protagonista ingressou na polícia quando poucas mulheres realizavam o trabalho de perícia e, como narrado no texto, “os homens tratavam as policiais

como imbecis” (MELO, 2014, p. 70). E o texto ainda denuncia que, mesmo com as mulheres ocupando cada vez mais os espaços que desejam, “o mundo policial continua machista e misógino” (MELO, 2014, p. 70).

O machismo e a misoginia da polícia são encarnados em um personagem do romance, Procópio, delegado-geral da Central Paulista de Homicídios, um homem antiquado e machista. Como em uma fábula, o nome do homem já denota sua personalidade, conforme aponta Azucena: um nome anacrônico, que não aceita diminutivos ou apelidos. A relação da perita com o delegado é difícil e ela sofre ameaças veladas constantemente. “Na prática, o que ocorre é uma ameaça velada de transferir a polícia para o Instituto Paulista de Criminalística e afastá-la da chefia do departamento” (MELO, 2014, p. 70).

Essas violências simbólicas fazem a protagonista viver em constante alerta no ambiente de trabalho. Ela se sente ameaçada, sempre acha que alguém vai retirá-la do posto de chefia e seu pensamento adquire fundamento quando vemos as discussões de tom agressivo entre a detetive e seus companheiros ou superiores as quais, comumente, se encerram com intimidações e ultimatos. Em uma dessas contendas, ela chega a ser retirada da própria sala, por não

concordar com um aspecto da investigação. “Ela fica no corredor, irritada, como vai trabalhar se ele a expulsa da própria sala?” (MELO, 2014, p. 141).

As pequenas violências também fazem parte da tentativa de enquadrar a perita em características de delicadeza, fragilidade e incapacidade – aspectos que não fazem, naturalmente, parte de sua personalidade, como já foi mostrado em seções anteriores. Por isso, as manifestações de machismo dos colegas policiais beiram o absurdo: “Certa vez, um perito chegou a lhe oferecer a mão para atravessar a rodovia Fernão Dias” (MELO, 2014, p. 70).

Outro problema encarado por Azucena é o assédio por colegas que tentam extrapolar os limites da parceria no trabalho e conseguir algum tipo de relacionamento sexual ou romântico com ela. É interessante perceber que no início da carreira a detetive era atingida diretamente por essa violência simbólica, de modo que não sabia que atitude tomar. Mas, conforme o tempo passa, ela se acostuma, infelizmente, com essas práticas.

Não é a primeira vez que um colega da Central demonstra aquele tipo de abertura e entusiasmo. Ela sabe o que acontece se der corda. No início da carreira, era insegura, atrapalhava-se quando se via nesta encruzilhada. Hoje tira de letra, ela pensa.

Nem precisa ser deselegante. É uma questão de atitude, um jeito silencioso de dizer: não vai rolar. (MELO, 2014, p. 169)

Todas as violências descritas culminam em um estupro sofrido por Azucena, como já mencionado. Mesmo após ter sofrido a agressão sexual, Azucena recusa-se a ser vista como uma mulher a ser salva. Essa personalidade forte, cunhada aos moldes *hardboiled*, pode ser confundida com uma masculinização da personagem. Bourdieu (2014) mostra que as mulheres que alcançam cargos de chefia e/ou que fogem do considerado padrão de feminilidade, frequentemente, adotam uma *hélix* corporal masculina, de modo que até a detetive se questiona: “Será que é isso que está acontecendo? Passou a vida inteira exigindo tratamento de igualdade na Central, e agora finalmente comunga da masculinidade do ambiente policial? (MELO, 2014, p. 190).

No entanto, analisando essa personalidade pelo viés da crítica da narrativa detetivesca, nota-se que a inserção de protagonistas mulheres no *hardboiled* vem, na verdade, subverter esses comportamentos considerados culturalmente masculinos e não reproduzi-los.

No momento em que as próprias definições dos papéis masculinos e femininos começam a mudar, a partir dos anos 60, e as mulheres tornam-se cada vez mais atuantes, pode-

se considerar a entrada das mulheres no campo do *hardboiled* não necessariamente como uma atitude que preserva a tradição masculina, mas sim como um reflexo das mudanças dos papéis de gênero. Desse modo, as mulheres entram em um campo inicialmente masculino, mas o transformam e subvertem. (PORTILHO, 2009, p. 79)

Assim, se considerarmos todos os aspectos analisados da personagem e que a evolução da investigação no romance parece estar em consonância com a trajetória pessoal e familiar da protagonista, tratá-la como emasculada significa simplificar a personagem e o processo de escrita literária da autora. A construção de uma personagem que lida com desafios interiores – tentar ser uma boa mãe, ser traída pelo marido, problemas com os pais, falecimentos na família – ao mesmo tempo que dá o melhor de si no trabalho e conquista um cargo de chefia é algo complexo, mas, ao mesmo tempo, é o que torna Azucena uma heroína factível.

A protagonista não se deixa abalar diante do que ela considera uma conquista: conseguir provar que a esposa do ator era inocente e desvendar quem realmente foi responsável pela morte. O epílogo do romance, num misto de esperança e melancolia, mostra uma mulher conformada com as adversidades familiares e disposta a continuar investigando, apesar de tudo que passou, a

rede de pedofilia da qual faziam parte os mandantes do assassinato de Fabbio. Um final que corrobora a construção de Azucena como uma autêntica heroína *hardboiled*, que valoriza a verdade acima do sofrimento individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura detetivesca foi tratada pela crítica, por muitos anos, como “menor”, devido à uma estrutura recorrente que foi explorada à exaustão por alguns escritores. Embora existam inúmeras produções caricatas e previsíveis, não se pode deixar de apontar autores e obras valorosos e dignos de uma análise mais cuidadosa.

Nota-se que, assim como o subgênero, a produção feminina também foi, por muito tempo, negligenciada. O debate sobre a escrita e a representação feminina têm se desenvolvido bastante nas últimas décadas, através, sobretudo, da crítica feminista. No entanto, é notório que no Brasil, os estudos sobre a mulher e a ficção criminal e detetivesca ainda são escassos, já que, apenas no contexto contemporâneo, houve uma maior adesão das escritoras às histórias de detetive.

Nessa conjuntura de diversidade de autoras e obras, o nome de Patrícia Melo se destaca por ter sido uma das primeiras a construir uma carreira literária na ficção criminal,

se caracterizando por ilustrar a violência e o caos no mundo urbano. Não por acaso, devido a essas características, Lúcia Zolin assinala que a escrita da autora “desconcerta o/a leitor/a acostumado/a com a já tradicional literatura de autoria feminina que fez história entre nós a partir da segunda metade do século XIX” (ZOLIN, 2016, p. 71).

Até a publicação do romance analisado, a autora privilegiava protagonistas homens e o ponto de vista do criminoso. Já com a personagem Azucena, notamos uma narrativa mais engajada e em consonância com algumas questões já levantadas pela teoria feminista, conforme explanamos nesta análise. Percebe-se que a escritora parece continuar seguindo este caminho de representação feminina e de denúncia das diversas violências a que as mulheres estão suscetíveis na sociedade brasileira. Isto porque Patrícia Melo em novembro de 2019 o romance *Mulheres empilhadas*, que aborda o feminicídio no Brasil e trata, de maneira bastante crítica, toda a impunidade em torno deste crime. O último lançamento da autora tem recebido críticas positivas tanto pela qualidade da escrita quanto pela pertinência do tema em nossa sociedade.

Uma das tendências da ficção detetivesca contemporânea é construir um enredo alicerçado nas

estruturas já conhecidas do subgênero e abordar outros temas, paralelos à investigação. O resultado é uma trama na qual o crime cometido torna-se um ponto de interesse, por vezes, secundário ao leitor. Isso ocorre em *Fogo-fátuo*, na medida em que a investigação do responsável pela morte de Fabbio Cassio vai se mesclando à trajetória pessoal e profissional de Azucena Gobbi. O desfecho aponta que o assassinato está inserido numa rede criminosa maior que envolve exploração sexual e pedofilia, ou seja, a detetive não conseguiu reestabelecer a ordem na sociedade solucionando esse primeiro problema. Para continuar tentando fazer justiça no mundo, Azucena contará com mais duas aventuras, prometidas pela autora Patrícia Melo. Se confirmados, os romances constituirão a primeira série de uma detetive mulher no Brasil.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COUTINHO, Sonia. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Marcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- DILLEY, Kimberly. *Busybodies, meddlers and snoops: the female hero in contemporary women's mysteries*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 1998.
- FAEDRICH, Anna. Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas. *Letrônica*, v. 11, n. 3, p. 164-177, 19 outubro de 2018.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. *Revista Matraga*. Rio de Janeiro: UERJ, n. 4-5, 1988.
- FRANÇA, Julio; SASSE, Pedro. O Fascínio do Crime: João do Rio e as Raízes da Literatura Policial no Brasil. In: VIEGAS, Ana Cristina Coutinho; PONTES JR, Geraldo; MARQUES, Jorge Luiz (Orgs.). *Configurações da Narrativa Policial*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca da vida, 1988.
- MELO, Patrícia. *Fogo-fátuo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- MELO, Patrícia. *Folheando com... Patrícia Melo*. Entrevista concedida a Portal da Literatura. 2009. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=28>. Acesso em: jul. 2019.
- MELO, Patrícia. Entrevista com Patrícia Melo. Entrevista concedida a Pedro Puro Sasse e Julio França. *Revista Abusões*. n. 3, v. 3, p. 245-254, setembro de 2016.
- MOIRA, Amara. Da naturalização de imagens de estupro na literatura brasileira. *Suplemento Pernambuco*. Maio de 2019. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2277-da-naturaliza%C3%A7%C3%A3o-de-imagens-de-estupro-na-literatura-brasileira.html>. Acesso em: jul. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

PORTILHO, Carla. *Detetives Ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. 2009. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

REDDY, Mauren T. Women Detectives. In: PRIESTMAN, Martin. *The Cambridge Companion to crime fiction*. Cambridge University Press, 2003.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SASSE, Pedro. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Londres: Routledge, 2005.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. Inferno, de Patrícia Melo: gênero e representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, n. 28, p. 71-86, 2006.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Raquel Souza de Moraes

Doutoranda em Literatura Comparada (UFF).

É membro do grupo de pesquisa do CNPQ “Escritos Suspeitos” (UFF).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0576614570333789>

E-mail: moraissraquel@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7952-2239>

O CONTO PÓS-MODERNO DE AUTORIA FEMININA: ANÁLISE DO CONTO “PENÉLOPE MANDA LEMBRANÇAS”, DE MARINA COLASANTI¹

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira
Rosa Maria Cuba Riche

Resumo: Este artigo apresenta um recorte da pesquisa em andamento, vinculada ao programa de Pós-Doutoramento da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Assis – São Paulo, intitulada “A Literatura juvenil de autoria feminina premiada: Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti”. Surge como retomada e continuidade de investigações desenvolvidas durante o Mestrado (UFRJ) e o Doutorado (UFRJ), sobre literatura infantil e juvenil de autoria feminina. Pela brevidade deste artigo e complexidade da escrita de Colasanti, objetiva-se apresentar a análise somente do conto homônimo ao título do livro *Penélope manda lembranças* (2001). Para a consecução do objetivo, parte-se das modalidades do conto e verifica-se em que medida a escrita da autora reflete esteticamente as questões do contexto de produção, através do tratamento dos temas, da presença do insólito, da técnica narrativa, do burilamento da forma, enfim, das marcas que imprime em seus textos. Como aporte teórico, recorreremos aos estudos da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999); das questões relativas à Pós-modernidade preconizadas por Bauman (2001; 2020) e Resende (2008); dos estudos feitos sobre o conto enquanto gênero literário por Jolles (1976), Moisés (1970); Todorov (1972); Xavier (1987); e dos estudos sobre a produção de autoria feminina de Dietzel (2002); Lauretis (1994), entre outros. Os resultados desta pequena amostra da pesquisa confirmam as hipóteses levantadas sobre as influências do contexto de produção na estética de Colasanti.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Conto. Literatura juvenil de autoria feminina.

1 Este texto apresenta um recorte da pesquisa em andamento, vinculada ao programa de Pós-Doutoramento da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Campus de Assis – São Paulo, intitulada “A Literatura juvenil de autoria feminina premiada: Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti”.

Abstract: This paper aims to present a section of the developing research linked to the Postdoctoral Program of São Paulo State University – UNESP, Assis campus – entitled “Award-winning children’s literature by female authors: Lygia Bojunga Nunes and Marina Colasanti”. It is a resumption and continuity of investigations developed during the Master’s (UFRJ) and Doctorate (UFRJ) on children’s literature written by female authors. Due to the brevity of this paper and the complexity of Colasanti’s writing, we aim to present an analysis of the short story with the same title as the book *Penélope manda lembranças* (2001). In order to achieve this objective, we will start from the modalities of short stories and verify to what extent the author’s writing reflects the issues of the production context, through the treatment of themes, the presence of the unusual, the narrative technique, the improvement of the form, that is, the marks that she imprints in her texts. As theoretical assumptions, we resorted to the studies on the Reception Theory (JAUSS, 1994; ISER, 1996, 1999); the issues related to Postmodernity by Bauman (2001; 2020) and Resende (2008); studies on the short story as a literary genre by Jolles (1976), Moisés (1970); Todorov (1972); Xavier (1987); and studies on the production of female authorship by Dietzel (2002); Lauretis (1994), among others. The results of this section of our research confirm the hypotheses raised by us about the influences of the context of production on Colasanti’s reception aesthetics.

Keywords: Postmodernity. Short story. Children’s literature by female authors.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Uma obra literária insere-se no contexto histórico-social em que foi gerada. Assim, justifica-se em sua análise, conforme Elódia Xavier (1987), combinar o primado do texto com a abordagem dos fatores extraliterários que contribuam para sua melhor compreensão. Muitos autores, ao serem entrevistados, declaram que não pensam no contexto de situação ao escrever determinada obra. No

entanto, uma análise mais profunda pode apontar marcas que espelham esteticamente essa relação.

A produção literária de Marina Colasanti (1937-) despertou o interesse do público desde o seu primeiro livro, *Eu sozinha*, em 1968. Desde então, a autora, uma das mais conceituadas na produção literária contemporânea de autoria feminina, já publicou mais de 60 títulos. Seu reconhecimento adveio da crítica especializada que lhe conferiu muitos prêmios e da própria academia que toma sua obra como objeto de estudos. Ao longo dessas cinco décadas, a cada livro publicado, sua técnica narrativa se sofisticava e continua a surpreender leitor e crítica. Por consequência, a leitura de sua obra não se esgota, há sempre um viés a ser abordado, assim como novas veredas e diferentes caminhos que merecem ser explorados.

Marina Colasanti nasceu na cidade de Asmara, Eritreia, antiga Etiópia, a 26 de setembro de 1937; possui formação em Artes e, além de escritora, também é pintora, gravurista, publicitária, ilustradora, jornalista e tradutora. Em meio à guerra, teve uma infância nômade. Assim, aos quatro anos de idade, saiu da cidade de Trípoli, capital da Líbia, para a Itália, onde permaneceu até os onze. Em 1948, sua família radicou-se no Rio de Janeiro (COLASANTI, 2010; 2012;

RÉGIS, 2020). Sua produção divide-se entre a literária, que atinge públicos diversos, e a crítica, que se realiza por meio de ensaios sobre temas pertencentes ao universo literário, feminino, social e político contemporâneo.

Neste artigo, toma-se como objeto de estudo e reflexão a coletânea de contos *Penélope manda lembranças* (COLASANTI, 2011), publicada originalmente em 2001 e composta por seis textos, respectivamente: “Penélope manda lembranças” (p. 7-25); “A hora dos lobos” (p. 27-46); “Alguém ganha esse jogo” (p. 47-55); “Um homem tão estranho que...” (p. 57-79); “Na casa, à noite” (p. 81-94); e “O homem da luva roxa” (p. 95-110). Sua escolha deveu-se à vitalidade e qualidade estética de seus contos, além de seu reconhecimento no campo da crítica literária atestado com o Prêmio *Hors Concours* Melhor para o Jovem, concedido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, quando o mais votado na categoria já ganhou pelo menos três vezes o Prêmio (FNLIJ, 2020, p. 11).

Pela brevidade deste artigo e complexidade da escrita de Colasanti, objetiva-se apresentar a análise somente do conto homônimo ao título do livro (2001, p. 7-25). Para a consecução do objetivo, busca-se, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994;

ISER, 1996, 1999), refletir sobre quais elementos dispostos no conto podem ser atraentes para o jovem, despertar seu senso crítico sobre as relações humanas em sociedade, desautomatizar suas concepções sobre usos da língua, sobre distinções estanques entre gêneros textuais e literatura de autoria feminina.

A opção por esse aporte teórico deve-se ao fato de a obra juvenil procurar claramente interação com seu público visado. Também se justifica a reflexão sobre a produção de autoria feminina, pois definida muitas vezes, conforme Vera Lúcia Dietzel (2002), de forma preconceituosa, como associada a um marxismo vulgar e apenas de valor documental e/ou panfletário, presa a sentimentalismos. Para Teresa de Lauretis (1994), em especial, faltam estudos que se debrucem sobre a escrita de autoria feminina enquanto outro lugar nos discursos hegemônicos e em suas representações sociais.

Na análise, almeja-se compreender como a autora lida em seu conto com a condição de duplicidade de seu discurso feminino que se apresenta, conforme Elaine Showalter, constituído por duas vozes, as quais personificam “as heranças social, literária e cultural, tanto do silenciado quanto do dominante” (1994, p. 50). Para tanto, faz-se

necessário investigar a expressividade feminina que se apresenta no texto enquanto provocação para que o jovem leitor lhe atribua sentidos.

Nesse processo, Colasanti (2001), pela maestria no trato com a palavra, utiliza em seu texto formas singulares de exercer e transgredir a condição de silenciamento da voz feminina. Interessa, então, analisar que formas são essas. Parte-se do pressuposto de que sua obra, por dialogar com a tradição literária – inclusive, pelo título, com a mitologia –, apresentar discurso crítico, estabelecer comunicabilidade com seu leitor implícito (ISER, 1996 e 1999), requer produtividade na leitura, em especial, memória de leituras anteriores e dados culturais, pode auxiliar na formação do leitor estético que se questiona sobre o próprio processo de construção de um texto.

Constrói-se a hipótese de que o conto “Penélope manda lembranças” (COLASANTI, 2001, p. 7-25), pelo viés libertário e crítico, se volta para o leitor implícito, relativizando certezas e problematizando determinações sociais, rompendo, assim, com conceitos prévios e ampliando seu horizonte de expectativa. Acredita-se que, pelo valor estético e por contemplar temas contemporâneos e universais, pode ser cativante para o jovem em formação, bem como emancipatório.

O CONTO E SUAS MODALIDADES

Os textos que compõem a coletânea de Colasanti (2001) enquadram-se no gênero textual conto que, segundo André Jolles (1976), pode ser distinto em popular (forma simples) e literário (forma artística). O primeiro pertence à tradição oral, sem limites cronológicos, marcado pela mobilidade, generalidade e pluralidade, a qual lhe confere “ser novo a cada vez” (1976, p. 195). Ao ser recontado, ele é atualizado e renovado, graças à linguagem fluida e aberta às modificações e adequações da arte do contador na sua relação com os ouvintes. Desse modo, também as personagens, o enredo e o espaço são passíveis de modificações. Isso justifica a máxima popular: “Quem conta um conto aumenta um ponto”.

Já o conto, em sua forma artística, literária, tem características e gênese distintas a começar pela linguagem que, segundo Jolles, “esforça-se a tal ponto por ser sólida, peculiar e única, que impossível imaginá-la [...] a não ser como linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra fechada, a coesão suprema [...]” (1976, p. 195). Elódia Xavier, também estudiosa do gênero, acrescenta que “a origem da forma artística deve muito àquela manifestação espontânea

da alma popular, mas afastou-se da modalidade popular assumindo autonomia de gênero literário” (1987, p. 17).

No Brasil, a gênese do conto literário está vinculada, como à do Romance, à Independência política e ao advento do romantismo (XAVIER, 1987). Conceituar o conto de forma aligeirada como uma história curta (do inglês, *short story*), adotando a dimensão como critério classificatório é excesso de simplificação. Melhor é considerar essa dimensão em relação ao romance e à novela, como uma consequência de sua estrutura.

Massaud Moisés, ao definir o gênero, afirma que ele “Constitui uma unidade dramática, uma célula dramática. Desse modo, apresenta um só conflito, um só drama, uma só ação: unidade de ação”, e complementa:

Todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo, convergem para um mesmo ponto. Assim a existência dum único conflito, duma única “história”, está intimamente relacionada com essa concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. (1970, p. 112)

A concentração de efeitos e pormenores determina o número reduzido de personagens em um espaço limitado, privilegiando certa temporalidade. Assim, mesmo em contos, como o *Alienista*, de Machado de Assis, com inúmeras

personagens vivendo um tempo cronológico maior, a unidade dramática se mantém vinculada à ideia obsedante do protagonista. Outro aspecto interessante que o teórico salienta é que “Às unidades de ação, lugar e tempo deve-se acrescentar a de tom”, ou seja, “todas as partes da narrativa devem obedecer a uma estrutura harmoniosa, com o mesmo e único objetivo [...] provocar no espírito do leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença etc” (MOISÉS, 1970, p. 114).

Para Xavier, “A vitalidade do conto é, grande parte, responsável pela dificuldade de enquadrá-lo numa definição” (1987, p. 24). O que justifica sua flexibilidade no arco temporal da evolução literária. Essa estudiosa (1987) ressalta que Edgar Allan Poe, pioneiro na teoria do conto, ao analisar as narrativas de Nathaniel Hawthorne, enfatizou a unidade de efeito e a economia de meios como fundamentais ao gênero. Xavier recorda que Júlio Cortázar também destacou essa intensidade e tensão própria do conto. Para a pesquisadora, “O conto narra um momento significativo, exemplar da vida de uma ou mais personagens e, nessa significação, extravasa seus próprios limites” (XAVIER, 1987, p. 25). Na categorização do conto, entende-se que este gênero textual apela para a síntese, enquanto

o romance para a análise de personagens, espacialidades e contextualidades. Na composição do conto não pode existir palavra alguma, cujo desígnio não esteja já preestabelecido (XAVIER, 1987).

Assim, o conto, como técnica, extingue os elementos supérfluos (descrições, dissertações), com o objetivo de criar tensão e intensidade desejadas. Tradicional ou moderno, o conto se distingue do romance pela sua própria estrutura, trata-se de uma narrativa de estrutura simples, cuja unidade dramática é responsável pelo número reduzido de personagens e pela redução do espaço, enfatizando um momento significativo. Por ser reduzida, cabe ao leitor inferir certas informações não municadas pelo narrador. Assim tradicional ou moderno, as técnicas redutoras conferem ao conto um aspecto compacto, denso de um instantâneo fotográfico.

A partir do Modernismo, o conto literário, graças à sua flexibilidade, torna-se permeável a outras formas de expressão, absorve recursos específicos de outros gêneros. Desse modo a ausência do narrador que sai de cena, própria do teatro, está presente nos contos contemporâneos de Marina Colasanti. Nota-se, pela sua leitura, que há uma ruptura das fronteiras rígidas entre prosa e poesia,

conferindo ao gênero outros matizes e tonalidades, encurtando o enredo, como nos denominados minicontos. Essas metamorfoses sofridas pelo conto que o afastam do padrão tradicional são, acima de tudo, sinais de vitalidade.

A vitalidade resulta, conforme Hans Robert Jauss (1994), não somente das condições históricas ou biográficas de nascimento de um texto ou de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas dos critérios da recepção – *Wirkungsgeschichte* –, do efeito produzido pela obra e de sua permanência na posterioridade. Embora, a produção de Colasanti seja contemporânea, o seu reconhecimento no campo literário é visível e, sua permanência no subsistema infantojuvenil já compõe um cânone.

Desse modo, a diversidade, a flexibilidade e a vitalidade do conto dificultam uma classificação fechada em um conjunto de variáveis. Cabe adotar na análise desse gênero textual a perspectiva de Vladimir Propp (1972), centrando-se nas características que emanam do próprio texto e não na visão preconcebida do gênero em que ele se enquadra. Pela leitura da coletânea, pôde-se observar que cada conto tem peculiaridades estruturais que o torna único, marcas deixadas em sua estrutura narrativa, na configuração de

suas personagens, na linguagem, na presença de elementos que diferenciam a escrita da autora, caracterizando-a como original.

Os contos que compõem a coletânea exemplificam diferentes matizes da produção contemporânea, pós-moderna, tais como ambiguidade, hibridismo, metalinguagem, relativização da posição do narrador, intertextualidade, entre outros recursos (RESENDE, 2008). Apesar dessas qualidades, pela brevidade deste artigo, optou-se por apresentar somente a análise do primeiro conto “Penélope manda lembranças” (COLASANTI, 2001, p. 7-25), problematizando, a partir do aporte teórico da Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), a configuração em sua narrativa do leitor implícito. Busca-se observar qual é o efeito, na acepção de Jauss (1994), desse conto na leitura, se amplia ou não, por apresentar o estranhamento em seu enredo, os horizontes de expectativa desse leitor, além de conferir-lhe prazer.

A eleição desse aporte teórico (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999) deve-se tanto à configuração da edição da coletânea (COLASANTI, 2001) que, voltada ao público juvenil, visa à recepção; quanto à possibilidade de observar a vitalidade do conto em estudo (p. 7-25), pela capacidade de atrair

esse público leitor e despertar seu senso crítico, ampliando, assim, seu horizonte de expectativa. Essa abordagem justifica-se também, conforme Marcello de O. Pinto, pois há “quase total ausência de estudos sobre os efeitos desta literatura [fantástica] (inclusive no cerne de alguns projetos que se orientam para o potencial pedagógico desses textos [...]).” (2015, p. 168).

LEMBRANÇAS DE PENÉLOPE

O conto “Penélope manda lembranças” (COLASANTI, 2001, p. 7-25) tem como cenário uma “*villa*”, uma casa grande e elegante, rodeada por jardins, por um lago e por escarpas, na qual se reúnem, durante um mês, profissionais de diferentes campos do saber e partes do mundo, “que tinham algum projeto importante e precisavam de sossego para terminá-lo” (COLASANTI, 2001, p. 8). Essa propriedade – nominada em italiano, pelo recurso à heteroglossia (BAKHTIN, 1998) – é descrita por uma narradora autodiegética que retoma suas recordações do período em que ficara hospedada nesse encantador e exótico local. Por meio deste recurso, a voz da narradora confunde-se com a da escritora, conhecedora da língua italiana. Esse interessante recurso demonstra o descentramento pós-moderno do sujeito que não pertence a um único espaço

geográfico, pois suas memórias ultrapassam fronteiras (RESENDE, 2008), situando-se ora no Rio de Janeiro, ora na Itália. Para a narradora, a afetividade ultrapassa fronteiras linguísticas, mesclando italiano com o português.

O discurso da narradora possui potencialidades para cativar o jovem leitor, pois pautado pela ambiguidade. Assim, embora o relato se apresente como uma conversa informal que se dirige de forma descontraída a um leitor implícito – “O que quero dizer é que ali todos eram alguma coisa [...]” (COLASANTI, 2001, p. 8) –, também se configura como portador de um segredo, da memória de uma experiência que escapa ao mundano e aproxima-se do mistério, do místico e mítico.

A casa é descrita, pela narradora, como uma propriedade “enorme, quase um palácio, cheia de salas, corredores e escadarias, plantada no meio de um jardim, mais do que isso, no meio de um parque. Tudo rodeado pelo lago, como uma ilha. Não era uma ilha, porém. Era um promontório” (COLASANTI, 2001, p. 9). Nesse espaço, a narradora instala sua focalização ora na visão consensual e coletiva dos hóspedes, ora em plano detalhe na intrigante cientista de origem oriental: Sei. Pelo recurso à paranomásia, o nome desta personagem estabelece um jogo com o enredo, pois

indica que detém um “saber”, uma sabedoria desconhecida para as demais com que convive.

Percebe-se a atmosfera de suspense na propriedade, em especial, pela espacialidade em que se situa a narradora e os demais hóspedes, como que instalados no provisório: “E nós, *villa* e jardins, estávamos bem na ponta, como a proa de um navio que a qualquer momento poderia afundar lentamente naquela água mansa e lentamente erguer-se para fazer-se ao largo” (COLASANTI, 2001, p. 9). Pela descrição, nota-se a dialogia com o conto “A queda da casa de Usher” (2005, p. 15-29), de Edgar Allan Poe, publicado em 1839, em cujo enredo de atmosfera propícia ao medo e ao sobrenatural, parte ao meio a frondosa casa do personagem Usher e afunda no lago que a cerca.

Colasanti (2001, p. 7-25), contudo, estabelece em seu conto um diálogo, por meio da subversão, com o texto de Poe. Assim, não há a presença do medo no relato da narradora, nem da patologia ou da culpa advinda do sepultamento de uma pessoa ainda com vida. O discurso da narradora de Colasanti (2001, p. 7-25) define-se pelo jogo criativo, marcado por luzes e sombras que se permeiam, por isto aproxima-se do feito da personagem mítica Penélope que, para fugir aos pretendentes enquanto Ulisses não retorna para casa, tece

a mortuária do sogro durante o dia e a desmancha, linha a linha, durante a noite. Desse modo, não pode cumprir a promessa de se casar ao término da tarefa.

A narradora de Colasanti (2001), assim como a personagem Penélope, dissimula suas afirmações, expõe percepções diversas de diferentes personagens e põe em suspeição os próprios julgamentos, tecendo e instaurando vazios na narrativa. Desse modo, enreda o leitor na costura da trama e o convoca a refazer suas hipóteses a cada nova informação. Seu relato difere do utilizado pelo narrador de Poe, pois trata dos fatos que lhe causam estranhamento, intercalando sua visão com a das demais personagens que os veem com as lentes do jogo lúdico. Cabe destacar que a narradora relativiza seu discurso, pois o divide com a autora. Justifica-se, então, que a arquitetura da casa na qual está hospedada a recorde da casa da avó, onde passou parte da infância. Assim, confunde dados biográficos de Colasanti com as memórias da narradora.

A casa em que estão as personagens é descrita gradativamente com “paredes da largura de um passo” (2001, p. 10). Em seu jardim,

havia várias grutas sombrias [...] Em meio às roseiras, o ‘recanto do amor secreto’ era um banco escondido por uma parede de

arbustos. Um portãozinho emperrado fingia barrar a passagem para o Observatório. E encoberta por ciprestes escuros, encontramos uma capela abandonada. Perto do lago, a ‘casa vermelha’, fechada, ia desbotando no tempo. Recantos. Mistérios. (COLASANTI, 2001, p. 19-20)

Desse modo, pela composição do cenário, o campo semântico do mistério aflora na adjetivação em expressões como: “grutas sombrias”, “recanto do amor secreto”, “ciprestes escuros”, “capela abandonada”, “Recantos. Mistérios”. Percebe-se também uma certa gradação dos adjetivos que culmina com o termo “Mistérios”.

A atmosfera de mistério que ambienta o enredo delinea-se de forma gradual, desde o início do conto quando a narradora estabelece comparações, como no trecho: “tantos guarda-chuvas brancos [...] que, movendo-se em meio ao verde do jardim, mais pareciam fantasmas com alças” (COLASANTI, 2001, p. 10); ou quando descreve a casa “que havia sido construída aproveitando as antigas ruínas de um convento” (p. 11); ou a biblioteca em que “De vez em quando estantes antigas rangiam sozinhas” (p. 14). Mais adiante surgem outras expressões, como: “aconchego e mistério” (p. 21); “natureza áspera” (p. 22); “ave acinzentada” (p. 24).

A descrição prepara o leitor implícito para a entrada em cena, ao lado da protagonista feminina em torno da qual gira a trama; a cientista japonesa Sei. A apresentação dessa personagem no início da narrativa e sua performance ao longo da trama, aliadas aos elementos que configuram o ambiente, ajudam a criar o clima de desconfiança propício para a instalação do insólito: “Ela tinha mesmo cara de gata. Não essa coisa de gata-mulher-bonita. Não gata felina. Nada muito definido, o jeito apenas. As maçãs do rosto altas, largas, a boca fina, aquele cabelo comprido, liso e brilhante e preto como pelo, descendo nos ombros. E os olhos rasgados” (COLASANTI, 2001, p. 7).

Essa semelhança com um animal próprio do bestiário mítico é o fio que atravessa a narrativa. Desse modo, confere à cientista as características da deusa-gata egípcia Bastê que protege Ra das serpentes e, pelo seu comportamento de animal do limiar, comunga com o “o outro lado” (BRUNEL, 2000, p. 127), ou seja, com a morte e a onipresença do estranho. Justamente, por isto, seu perfil é duplo: ora maléfico, ora benéfico:

- Cobra?! Não me diga que aqui tem cobra.
- Claro que tem. A gente chama *vipera*. Pode ser venenosa. Justamente no dia em que ia deixar a muda da senhora, saí da estufa e no lugar que tínhamos marcado encontrei um gato lutando com uma *vipera*. Deve ter pego

ela ali. Quando saí, o gato se assustou, fugiu.
A *vipera*, enterrei para não dar formiga.
(COLASANTI, 2001, p. 20)

No diálogo entre a narradora e o jardineiro da *Villa*, ela descobre que uma cobra aparecera na muda que levaria para casa, mas fora morta por um gato. Pode-se deduzir que a narradora fora protegida.

Valem destacar as inúmeras dialogias que se estabelecem no conto com outros gatos, personagens de fábulas, contos de fadas e contos populares sobre bruxaria, e de textos literários diversos, como Kitty, da obra *Alice*, de Lewis Carroll; o gato preto do conto homônimo de Poe, entre outros. Colasanti (2001), contudo, elege uma mulher que, supostamente, se transforma em gata. Desse modo, sua narrativa distancia-se do imaginário medieval que associava o gato à maldição feminina proferida pelas bruxas. Em seu enredo, Sei é uma personagem racional, uma bem-sucedida cientista, contudo, permeada pelo mistério: “Durante alguns dias o gato manchou de claro a escuridão. Evitava a luz. Esgueirava-se por trás das pernas dos móveis, das quinas das portas. Metia-se embaixo da cama. [...] Nunca permitiu que eu o alcançasse com a mão” (COLASANTI, 2001, p. 15-16).

Sua personalidade evoca o inalcançável, ou seja, o incompreendido. As demais personagens não recebem

o mesmo relevo. Assim, Hans é apresentado como “um homem de teatro, escreveu várias peças e dirigiu outras” (COLASANTI, 2001, p. 12). Há também outras: Johanna, Joshua, um escritor, a cambojiana e o marido que não são nomeados. A própria narradora não é nomeada, seu relato busca fundi-la com a autora. Inclusive, porque, ao final da estadia, ela retorna ao Rio de Janeiro, local onde Colasanti reside. A narradora prossegue descrevendo o quarto de Sei que ficava

na parte mais antiga da Villa, a que havia sido construída aproveitando as antigas ruínas de um convento. Por fora, via-se claramente a diferença de construção, as pedras rústicas sem reboco, uma ou outra janela estreita, um jeito de torre com paredes ainda mais largas que as minhas! (COLASANTI, 2001, p. 11)

Outras pistas que colaboram para atizar o imaginário do leitor em relação à personagem são acrescentadas em doses homeopáticas, como na peça encenada pelos hóspedes, quando o narrador informa que Sei:

la fazer papel de diabo. Todo mundo achou a ideia ótima, uma mulher fazendo o Demônio. Satanás de cabelos compridos. Mefistófeles com voz macia. Sei fez muito bem o papel. A voz não estava macia. Estava envolvente e perigosa. Os olhos lampejavam, mais apertados que de costume; [...] parecia

transformada. [...]. Chegou quase a nos assustar, com seu jeito diferente de falar, as palavras ronronantes, meio presas na garganta, e ainda assim vindo de longe. (COLASANTI, 2001, p. 12-13)

Cabe observar as transformações da personagem para incorporar o papel de diabo e suas denominações; “Demônio”, “Satanás”, “Mefistófeles”, “A voz não estava macia”, “Estava envolvente e perigosa”, “Olhos lampejavam”, “parecia transformada”, “seu jeito diferente de falar”. Nota-se a dialogia com o imaginário medieval cristão, com o mito de Fausto em suas inúmeras versões. Dessa forma, problematiza-se de modo metaficcional na narrativa – em que a narração debruça-se sobre o próprio fazer literário –, uma personagem escritora que, símile da autora, apropria-se de arquétipos da alma humana e os revitaliza em sua peça teatral.

Nesse sentido, a personagem-escritora aproxima-se de Fausto, pois arrebatada das mãos de uma divindade onipotente o poder da criação, para ser o criador de seu próprio universo: a peça teatral. Durante a representação, a narradora reflete sobre a complexidade da arte de encenar, em que o ator assume uma máscara, sem deixar de ser ele mesmo: “Eu gostei da experiência. Muito estranho isso de ser si mesmo e ainda assim ser outra pessoa. [...] Assumir

junto com as falas as experiências de outro alguém, [...] essas experiências para nós desconhecidas são responsáveis pelas palavras que tentamos fazer nossas” (COLASANTI, 2001, p. 12). Nota-se no relato o jogo de espelhos em que se projeta um leitor implícito perspicaz para refletir sobre a representação dentro de outra, no caso, o conto que lê.

Surge mais uma pista da relação que a narradora estabelece entre Sei e o gato, na expressão: “palavras ronronantes”. O ronronar, próprio dos felinos, é um meio que esses animais utilizam para se comunicar e manifestar emoções, como prazer, fome ou necessidade de aconchego (PRONIN, 2015). Justamente, no texto, essa característica animaliza a personagem que, misteriosa e silenciosa, ao se comunicar pela fala, também, “ronrona” de forma ancestral, mítica, como quem emprega um som: “vindo de longe”, dos primórdios da existência e finitude. Enfatiza esse aspecto da personagem a informação de que, como cientista, trabalha com experimentos feitos em ratos: “Vimos seu trabalho no laboratório, com aqueles ratinhos brancos. Imagens dela abrindo e fechando gaiola, com ratinho na mão, um e mais ratinhos, os pobres se debatendo sem possibilidade de escapar, as mãos dela inexoráveis” (2001, p. 18).

O fantástico preparado de forma gradual costura a configuração da personagem Sei. A narrativa avança e recua

no tempo. Em um desses momentos em que ela avança, quando a narradora retorna ao apartamento onde mora, surge novamente um gato que lhe causa estranheza:

E entrando no meu quarto às escuras tive, como teria depois na biblioteca, a sensação mais do que a visão de algo rápido em movimento, um gato talvez, menos que um gato, **um rabisco de gato** atravessando **uma poça de luz entre duas sombras**. Meu apartamento no décimo quinto andar, eu sozinha. E o susto daquela criatura inesperada.

Um gato. Àquela altura e com portas fechadas. Impossível. Na certa havia me enganado. [...] Mas no dia seguinte de novo. A coisa rápida fugindo, com **a cauda como um risco**. [...] Entrei bem devagar na sombra, me abaixei. Lá estava ele. Um gato. No décimo quinto andar. [...] (COLASANTI, 2001, p. 15, grifos nossos)

Indaguei na portaria se alguém sabia do gato. Me olharam surpresos como se eu tivesse perguntando por um rinoceronte. Não, ninguém tinha gato no prédio. Era contra os estatutos. [...] Ninguém tinha visto gato nenhum. (COLASANTI, 2001, p. 16)

O texto traz marcas no nível semântico e sintático que instalam a dúvida no imaginário do leitor: “sensação mais do que a visão”, “um gato talvez”, “impossível”, “na certa havia me enganado”, “Ninguém tinha visto gato nenhum”. Nota-se que a descrição do gato, aos poucos, esvanece: “a sensação

mais do que a visão de algo rápido em movimento”, “um rabisco de gato atravessando uma poça de luz entre duas sombras”. Prevalece, então, no discurso da narradora, o paradoxo que sintetiza o jogo entre “luz” e “sombras” e entre “ver” e “sentir”, invocando a percepção com um construto, “um rabisco”, em que o “gato” só existe na dimensão da escrita, ficcional, não sendo possível ter certeza da sua presença no universo empírico, mundano.

Segundo Todorov, “A vacilação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. Mas é necessário que o leitor se identifique com um personagem em particular”² (1972, p. 42, tradução nossa). Há ainda duas outras condições. A segunda, que ele acredita ser a mais complexa, é a que se relaciona com o aspecto sintático, que se refere às personagens e aos acontecimentos do relato, e também ao aspecto semântico relativo à percepção do tema. Por fim, há uma terceira condição de caráter mais geral que se trata de uma eleição entre vários modos (e níveis) de leitura (TODOROV, 1972).

Assim como a narradora põe em dúvida a existência do gato e acredita que são visões, sensações e que, provavelmente, poderia ter se enganado com a presença dele, o leitor implícito (ISER, 1999) e o empírico também

2 La vacilacion del lector es pues la primera condición de lo fantástico” pero, es necesario que el lector se identifique con un personaje particular”.

duvidam, e essa sensação se transforma no tema de toda sua coletânea (2001) e não exclusivamente do conto em estudo. Essa relação decorre do diálogo que o conto estabelece com o leitor e com a personagem Penélope, cuja defesa é a arte do engodo.

A literatura é condicionada, tanto em seu caráter artístico, quanto em sua historicidade, pela relação dialógica entre obra e leitor, e entre textos diversos de autores distintos. Essa relação decorre da estrutura do texto, da presença de lacunas ou vazios que solicitam do leitor um papel na composição literária: o de organizador e revitalizador da narrativa (ISER, 1999). O texto possui, então, uma estrutura de apelo que invoca a participação de um indivíduo, no caso, de um leitor implícito, na feitura e acabamento. Justamente, o processo comunicativo ocorre no conto de Colasanti (2001, p. 7-25) quando esse leitor, na busca do sentido, procura resgatar a coerência do texto interrompida pelos vazios. Esse resgate permite-lhe interagir com o texto, pois solicita sua produtividade advinda da utilização de sua capacidade imaginativa. Para Iser (1999), só por meio dele, a leitura torna-se prazerosa. Nesse sentido, o conto colasantiano é fonte inesgotável de prazer.

Na narrativa, a personagem Sei, assim como o mistério que envolve a presença/ausência do gato, e a semelhança dos traços da protagonista com o felino capturam a atenção do leitor e, “pela percepção ambígua que [...] tem dos acontecimentos relatados”³ (TODOROV, 1972, p. 41-42, tradução nossa), prendem-no ao relato até o desfecho pela leitura.

O recurso à ambiguidade instaura o jogo que visa a ludibriar o leitor. Este, assim como as personagens da trama, também duvida dos eventos dispostos no relato. O gato existe realmente ou apenas no imaginário das personagens, em especial, da narradora-escritora? Esse jogo enreda outras personagens que tentam justificar a existência/inexistência do gato, como quando a narradora afirma ter ouvido um miado, e Sei se defende dizendo:

Miar no meu quarto! Não sei como. Eu é que ouvi um gato miar do lado de fora da minha porta!

– Você trancou ele lá fora?

– Chama-se Penélope.

– Penélope?! Então é verdade. Você tem um gato.

– Quem disse que chama Penélope...

Interrompi, sou muito ciosa com essa coisa de gêneros. [...]

– Quem disse que ele se chama Penélope

3 Lo fantástico implica pues una integración del lector com el mundo de los personajes; se define por la percepción ambígua que el próprio lector tiene de los acontecimientos relatados.

– continuou Sei sem tomar conhecimento da minha observação, embora fosse consequente – foi Joshua [...]. – Joshua me disse que viu um gato no corredor da biblioteca, pegou no colo, olhou a coleirinha dele, estava escrito Penélope.

– Joshua insiste que o gato é meu. Mas aquele dia em que ouvi o gato miar do lado de fora da minha porta, abri, olhei, não tinha gato nenhum. Só o Joshua que se afastava lá adiante. (COLASANTI, 2001, p. 17)

Seguem-se muitas histórias sobre gatos até que, na cena final do conto, ocorre outro estranhamento. De volta ao lugar de origem, terminada a temporada na *Villa*, a narradora manda revelar as fotos tiradas naquele período:

Quando as fotos chegaram, procurei a de Sei para mandar a ela. Percorri as fotografias todas do primeiro envelope, do segundo envelope, do terceiro envelope, do quarto e nada de Sei.

Percorri novamente o primeiro envelope. Já estava no meio do segundo, quando vi o corredor, reconheci a luz daquele dia, a angulação que meu olho havia estudado. Mas curiosamente, Sei não estava na foto [...]. Olhei melhor. Sei não estava onde eu me lembrava de tê-la visto. (COLASANTI, 2001, p. 25)

Pode-se observar a negação da fotografia, pois as que a narradora revelou não registram o que ela viu. Esse recurso exige complexa interação do leitor com o texto, pois não

elimina a referência com a finalidade de negá-la e ampliar a sensação de estranhamento. Nada é gratuito quando se fala da obra de Colasanti. Nesse conto não seria diferente, por isso vale investigar a escolha do gato preto, cuja presença/ausência transforma-se em tema central. Em estudos sobre os símbolos realizados sobre o felino nas diferentes culturas, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirmam que:

O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal. [...] Em muitas tradições, o gato preto simboliza a obscuridade e a morte. Na tradição muçulmana, o gato (qatt) é considerado como um animal basicamente favorável, salvo se for preto. (2006, p. 461-463)

A leitura desse conto provoca sensações nas personagens e reações no leitor. Não só naquele implícito no texto, mas no leitor empírico, que se identifica ou não com o que as personagens sentem. A narrativa é salpicada de situações que causam estranhamentos, provocam desconforto, geram dúvida, artimanhas textuais que promovem o aparecimento do fantástico.

Quando se fala em fantástico e em suas diferentes manifestações, vem à tona os estudos de Tzvetan Todorov

(1972). Ao tentar defini-lo, o teórico vale-se das obras de três grandes estudiosos e de suas concepções:

Em *Le conte fantastique em france*, Castex afirma que, ‘O fantástico... se caracteriza... por uma intrusão brutal do mistério na estrutura da vida real’. Para Louis Vax, em *El arte y la literatura fantástica* diz que, ‘A história fantástica costuma nos apresentar homens que, como nós, habitam o mundo real, mas que de repente se encontram diante do inexplicável’. Roger Caillois, em *Au coeur du fantastique*, afirma que: ‘Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.’ (CASTEX apud TODOROV, 1972, p. 36, tradução nossa)⁴

Comparando as três definições, Todorov assinala que “em todas aparece ‘o mistério’, ‘o inexplicável’, ‘o inadmissível’ que se introduz na vida real, ou no mundo real, ou na inalterável legalidade cotidiana” (1972, p. 36, tradução nossa). Essas definições, assim como as de outros autores, implicam na existência de duas ordens de acontecimentos: os do mundo natural e os do mundo sobrenatural. São muitas variantes do gênero, mas ele

4 En le Conte fantastique em France, Castex afirma que ‘lo fantástico [...] se caracteriza [...] por una introdución brutal del misterio em el marco de la vida real’. (p. 8) Louis Vax, em El Arte y la Literatura fantástica disse que ‘El relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable’. (p. 5) Roger Caillois, em *Au coeur du fantastique*, afirma que ‘Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmissible em el seno de la inalterable legalidade cotidiana’.

considera “o caráter diferencial do fantástico (como linha divisória entre o estranho e o maravilhoso)”⁵ (TODOROV, 1972, p. 36, tradução nossa).

Em relação à narrativa, a estrutura é fragmentada e se aproxima da narrativa cinematográfica com cortes de cenas que obrigam o leitor a imaginar o final daquela sequência. Isso ocorre em diferentes momentos. À guisa de exemplo, pode-se atentar para o corte da narrativa do jantar para o relato ambientado na biblioteca. O espaço duplo entre os parágrafos sinaliza o corte aqui e em outros momentos: “Sei sorriu. Mas os olhos dela continuaram sérios. Eu estava sentada bem ao lado dela e vi. Na biblioteca, fundo silêncio me envolvia. Um estalar de cadeira, quando eu me mexia...” (COLASANTI, 2001, p. 14). A narradora congrega na descrição de Sei os opostos: o sorriso em oposição à seriedade manifesta no olhar.

A narrativa fragmentada é uma das características observadas nos textos da virada da Modernidade para a Pós-modernidade. Talvez, um reflexo estético do contexto de produção. Zygmunt Bauman, sociólogo e filósofo polonês, ao analisar as transformações ocorridas no século XX, afirma: “O que aconteceu no século XX foi uma passagem de toda uma era da história mundial, ou seja, da

5 El carácter diferencial de lo fantástico (como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso).

sociedade de produção para a sociedade de consumo. Por outro lado, houve os processos de fragmentação da vida humana” (2013/2020).

Marina Colasanti, em entrevista para essa pesquisa, ao ser perguntada em que medida as mudanças no contexto social das últimas décadas influenciaram ou não a sua escrita, afirma que:

No meu tempo vi muita modificação acontecer, vi uma guerra acontecer ao meu redor, vi a humanidade se multiplicar, as ruas das grandes cidades ecoarem passos sempre crescentes, cidade pequenas se tornarem cidade-dormitório, a pobreza/miséria se alastrar, espécies animais e vegetais ameaçadas de extinção, e o próprio planeta em ameaça climática. Não seria escritora se isso tudo não estivesse entretecido nas palavras que escrevo. (RICHE; FERREIRA, 2021)

Essa declaração da autora desautoriza a opinião de alguns de seus colegas escritores que afirmam o contrário, mas confirma a hipótese inicial defendida neste texto de que a obra reflete esteticamente o contexto no qual foi gerada. Os demais contos, os quais compõem o livro *Penélope manda lembranças* (COLASANTI, 2001), bem como a obra da escritora no todo, revelam seu compromisso com as questões de sua época. O conto em estudo (2001,

p. 7-25) apresenta-se como uma história guiada de forma predominante por personagens femininas. Em sua narrativa, protagonista e narradora convivem com o mistério, o jogo e a dissimulação de discursos, de forma interessante, pois investigativa, por isto, ambas se configuram como inteligentes, notáveis e criadoras: a primeira, de ciência; a segunda, da arte literária.

Justifica-se que prevaleça no conto a criatividade e perspicácia na construção do diálogo com a tradição, a cultura, a sociedade como um todo e, sobretudo, com seu leitor implícito, subentendido como inteligente, dotado de memória transtextual, composta por leituras e referências culturais anteriores, que aciona durante a interpretação de seus textos. Por meio de seu conto conciso e denso, Colasanti estabelece analogias que permitem reconhecer o processo de realização da obra, a partir da afinidade de temas e procedimentos formais ligados à tradição, mas também à contemporaneidade. Esses recursos impulsionam o leitor juvenil a se deparar com situações tanto cotidianas, quanto inusitadas, com atmosferas inquietantes que o capturam a permanecer atento durante leitura, a fim de saciar sua curiosidade.

A produção literária de Marina Colasanti define-se pela liberdade criativa e ruptura com delimitações entre gêneros

textuais, a qual a filia à pós-modernidade. Desse modo, seus textos em prosa apresentam características líricas que os configuram como poéticos, e seus textos poéticos possuem elementos que estruturam uma fabulação. Prevalece nesses textos uma literatura engajada, marcada pela denúncia de formas de opressão e pela resistência a consensos sobre o papel da mulher na sociedade.

No conto “Penélope manda lembranças”, Colasanti (2001, p. 7-25) expressa sua “voz”, por meio de uma narrativa sensível, em que manifesta a busca do sentido da vida, da temporalidade que a emoldura, das ações cotidianas, dos gestos e momentos que a pontuam, mesmo quando aparentemente corriqueiros. Como exercício de resistência e subversão à ordem capitalista, sua narradora captura em seu discurso cada instante como único, retirando-o da velocidade que define a vida hodierna que a tudo atribui valor e/ou dilui.

Seu conto, pautado por vazios e potências de negação, suscita reflexão crítica, por meio da revisão de hipóteses. Para tanto, evoca dados familiares com a finalidade de relativizá-los e/ou negá-los, ajustando o processo interativo na leitura. Por meio desse processo, o leitor sem perder de vista o que foi problematizado, modifica sua posição

em relação ao conhecido ou determinado socialmente. Desse modo, o conto suscita do leitor que situe a si mesmo em relação ao texto, bem como atualize e modifique seu ponto de vista de uma perspectiva de apresentação para outra, desenvolvendo novas expectativas. Nesse processo, instaura-se a comunicabilidade que convoca o olhar de descoberta, o qual assegura o prazer intelectual na leitura (ISER, 1999).

“Penélope manda lembranças” (2001, p. 7-25) rompe com a temporalidade estanque do capital para tratar de transformações, imbricações e mesmo de idiossincrasias entre passado e presente, entre antigo e moderno, por meio da Literatura e da representação. Sua narrativa, ao romper com os modos convencionais de percepção, convida o jovem leitor a (re)ver o mundo ou fragmentos dele, como algo vivo e novo, manifesto na Arte, única forma de expressão capaz de renovar e capturar o lampejo de beleza. De fato, esse lampejo – um risco, um rabo de gato –, capturado pelo viés poético, disposto em discurso crítico e libertário, pode arrebatá-lo o jovem leitor e mantê-lo atento durante a leitura, como que desperto à vida por um arauto, no caso, a narradora-escritora.

Com sua criação, Marina Colasanti dialoga com a tradição, subverte divisões estanques entre gêneros textuais, revitaliza

o emprego da língua, instaura a crítica e o jogo lúdico, rompendo com conceitos prévios do jovem leitor sobre o texto literário, em especial, de autoria feminina.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernandini. 4. ed. São Paulo: Edunesp, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekund et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT et al. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva et al. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COLASANTI, Marina. *Minha guerra alheia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- COLASANTI, Marina. *O nome da manhã*. Ilustr. Marina Colasanti, São Paulo: Global, 2012.
- COLASANTI, Marina. *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Ática, 2001.
- COLASANTI, Marina. *Penélope manda lembranças*. In: COLASANTI, Marina. São Paulo: Ática, p. 7-25, 2001.
- DIETZEL, Vera Lúcia. Recepção literária na Alemanha: entre o diálogo cultural e algumas escritoras brasileiras contemporâneas. In: SANTOS, L. C. dos (Org.). *Literatura e mulher: das linhas às entrelinhas*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2002.
- FRONTEIRAS do pensamento. Zigmunt Bauman. 18 fevereiro de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POZcBNo-D4A>. Acesso em: 11 maio 2020.
- FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO INFANTIL E JUVENIL. *40 Anos do Prêmio FNLIJ*. Disponível em: <https://www.fnlij.org.br/site/publicacoes-em-pdf/item/559-pr%C3%AAmio-fnlij-40-anos.html>. Acesso em: 20 nov. 2020.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, v. 1, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, v. 2, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOLLES, André. *Formas simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

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

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: introdução à problemática da literatura*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

PINTO, Marcello de O. O insólito, os autores, e a crítica literária: perspectivas no sistema literário brasileiro. In: PINTO, Marcello de O. GARCÍA, F.; MICHELLI, R. (Orgs.). *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 159-172, 2005.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Cláudia Ortiz. São Paulo: Larrousse do Brasil, p. 15-29, 2005.

PRONIN, Tatiana. Clique Ciência: Por que os gatos ronronam? UOL. 24 fevereiro de 2015. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/ultimas-noticias/redacao/2015/02/24/clique-ciencia-por-que-os-gatos-ronronam.htm>. Acesso em: 04 fev. 2021.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Tradução de Berta de Tabbush. Buenos Aires: Juan Goyanarte, 1972.

RÉGIS, Santiago. *Biografia*. (Site adaptado). Disponível em: <https://www.marinacolasanti.com/p/biografia.html>. Acesso em: 10 jan. 2020.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RICHE, Rosa Maria Cuba; FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. A literatura nas águas de Marina Colasanti: um convite à reflexão e ao encantamento. *Miscelânea*. Assis, v. 29, p. 357-363, janeiro/junho de 2021.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 23-57, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Tradução de Silvia Delpy. Buenos Aires: Tempo contemporâneo, 1972.

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

Rosa Maria Cuba Riche

Doutora em Letras (teoria da Literatura - UFRJ). Professora Associada de Português Literatura – UERJ. Atua no Programa de Pós-graduação de Ensino em Educação Básica – Curso de Mestrado Profissional em Educação Básica PPGEB – Literatura Infantil e Juvenil.

Participa dos seguintes grupos de pesquisa: - Núcleo de Estudos em Literatura InfantoJuvenil da UERJ (NELIJ-UERJ) – 2020; EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas – 2019 – (UERJ) - LEDEN – Linguagem e Educação: Ensino e Ciência, (CAp/UERJ). Também é membro do GT ANPOLL: Leitura e Literatura Infantil e Juvenil.

Lattes: https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.menu?f_cod=94D2D222FF36F7411C809444549BE483

E-mail: rosacubariche@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4919-4243>

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Doutora em Letras (UNESP – FCL Assis-SP).

Professora na graduação, pós-graduação em Letras e no PROFLetras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Campus de Assis, Estado de São Paulo.

Participa dos seguintes grupos de pesquisa: EnLIJ - Encontros com a Literatura Infantil/Juvenil: ficção, teorias e práticas (UERJ); Leitura e Literatura na Escola (UNESP); RELER - Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Leitura (PUC-Rio); Literatura infantil e juvenil: análise

literária e formação do leitor (UTFPR); e Ensino e Linguagem (UFRN).
Também é membro do GT ANPOLL: Leitura e Literatura Infantil e Juvenil.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6471791031294211>

E-mail: eliane.galvao@unesp.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2564-4270>

MOTIVAÇÕES PARA UMA REVISITAÇÃO DE ÁFRICA: CONTRIBUTO NO FEMININO PARA A LITERATURA (PÓS-)COLONIAL

Sandra Isabel Marques

Resumo: No campo literário, a forma como homens e mulheres escrevem foi provocando várias reflexões seminais cuja base de argumentação recai nas respetivas escolhas a nível das temáticas, perspetivas, personagens ou cenários. Dessas escolhas emergem vozes distintas que se encontram em contraponto em múltiplos aspetos. No entanto, essas vozes não têm de ser anuladas ou categorizadas como melhores ou piores, superiores ou inferiores, em virtude do sexo dos respetivos autores. Trata-se de discursos polifónicos e independentes, que coexistem no sistema literário e que devem encontrar harmonia na sua complementaridade. Também na literatura (pós-)colonial é preciso reconhecer e respeitar o contributo da mulher escritora através do estudo das suas obras e das temáticas que elegem, os quais preenchem os vazios deixados pela versão oficial da História.

Interessou, então, através de um *corpus* escrito por mulheres, que viveram, elas próprias, experiências (pós-)coloniais, tornar mais plurais e diversas as perspetivas (pós)coloniais, comumente dominadas pela voz literária masculina, considerando processos de memória e esquecimento. Interessou não só perceber o porquê do pacto tácito de silêncio em torno da queda do império português e as motivações que estiveram na base do esquecimento da figura do retornado, como também se pretendeu clarificar os seus processos de acolhimento e de receção e desconstruir os discursos anticolonialistas em torno da sua figura. A questão da objetificação da mulher e o menosprezo pelos seus direitos foram também abordados.

Palavras-chave: (Pós-)colonial. Mulheres. Retorno. África. Retornados.

Abstract: The way women and men write has always been the object of several interesting discussions namely the different themes, perspectives, characters or settings chosen. There are different voices that arise from these selections, which are contrapuntal in several aspects. Nevertheless, those voices do not have to be annulled or categorized as being better or worse, superior or inferior, according to

the sex of the writers. They are polyphonic and independent speeches, which must coexist in the literary system and should be harmonious in their complementarity. Therefore, the (post)colonial literature also has to acknowledge and respect the contribution of the women writer through the study of their writings and themes selected, which fill in the void left out by the official version of the History.

Thus, through a *corpus* of women writers who had lived, themselves, (post)colonial experiences, there was an interest to make the (post) colonial perspectives, usually dominated by the male literary voice, more plural and diverse, taking the processes of memory and forgetfulness into account. It was considered important to understand the reasons for the tacit agreement of silence on the fall of the Portuguese empire and what motivated the forgetting of those who had returned from the colonies. It was also an aim to clarify their process of reception as well as the reasons why there were anti-colonialist speeches about them. The perception of the woman as an object and the disregard of their rights were also a matter of attention.

Keywords: (Post)colonial. Women. Return. Africa. Returners.

No campo literário, a forma como homens e mulheres escrevem foi provocando várias reflexões seminais como aquelas – incontornáveis – de Virginia Woolf em *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938) ou de Simone de Beauvoir em *The Second Sex* (1949), e outras tantas discussões cuja base de argumentação recai nas respetivas escolhas a nível das temáticas, perspetivas, personagens ou cenários. Dessas escolhas emergem vozes distintas que se encontram em contraponto em múltiplos aspetos. No entanto, defende-se aqui que o facto de estarem em contraponto não significa, de todo, que alguma dessas vozes tenha de ser anulada ou categorizada como melhor ou pior, superior ou

inferior, em virtude do sexo dos respetivos autores. Trata-se de discursos polifónicos e independentes, que coexistem no sistema literário e que devem encontrar harmonia na sua complementaridade. Para isso, é preciso reconhecer e respeitar o contributo da mulher escritora também no plano literário de modo a possibilitar uma abordagem e um conhecimento mais plural. Todavia, a produção literária de autoria feminina não tem tido a mesma visibilidade que a dos seus homólogos masculinos, como mostra Chararina Edfeld em *Uma história na História: Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*, de 2006. No decorrer da sua investigação, a autora procura mostrar que o sexo dos autores subjaz à categorização, organização e valorização da produção literária considerada nas obras relativas à história da literatura portuguesa, sendo que o género feminino é continuamente marginalizado, não por razões estéticas, mas por razões políticas e de tradição. O estudo pretende ainda demonstrar que a discriminação das mulheres não termina na ausência da sua representatividade, pois os critérios para a inclusão de obras de autoria feminina são dúbios e distintos daqueles que se aplicam aos homens escritores. Essa constatação leva a concluir que a literatura produzida por mulheres é ainda encarada como uma experiência particular, sobre mulheres e

para mulheres, enquanto os homens escritores produzem obras que traduzem experiências universais. À luz desta perspectiva, o reconhecimento da sua função de escritora não é distinto do seu papel de “mulher” e a avaliação dos seus textos é feita com base em “parâmetros que estipulam a construção do papel feminino na sociedade e não dos que estão em voga para os homens escritores” (EDFELDT, 2006, p. 27).

Um dos efeitos desta atuação traduz-se na redução da visibilidade da mulher escritora e na diminuição da sua voz. No entender da autora, tal silenciamento da voz feminina assume contornos muito graves no que respeita à preservação da memória coletiva nacional. A par da falsa assunção da inexistência – ou quase inexistência – de mulheres escritoras no passado, perdem-se também narrativas literárias com posicionamentos e perspectivas plurais, contributos incontornáveis para um conhecimento mais rico e alargado.

Impõe-se acrescentar que a desvalorização da voz da mulher e o desmerecimento que as suas obras colhem, ainda hoje, ao nível da receção assentam em critérios parciais, preconceituosos e desfasados de uma realidade que se deve pautar pela igualdade e pela equidade.

Nesse sentido, defende-se que as formas de acesso, promoção e divulgação das suas obras deve ser igual, independentemente do género, e aos leitores competirá eleger as vozes com as quais se identificam sem estarem, à partida, condicionados pela oferta e pela credibilidade que uma determinada temática terá se for tratada por um escritor ou por uma escritora.

Assim, o facto de ainda persistirem tantas perguntas sem resposta justificam o cuidado, no campo da literatura (pós-)colonial, a que se atente numa escrita de autoria feminina, cujo ângulo foi sempre minorizado. Em defesa da qualidade das suas obras e do seu olhar contrastivo ou complementar, revela-se crucial reconhecer o contributo da voz feminina na abordagem de temáticas comumente dominadas pela voz e pela perspectiva masculinas, num tempo anterior e posterior às independências, até pela possibilidade de poder eventualmente trabalhar outros objetos de atenção.

Na realidade, a invisibilidade e o menosprezo sentidos pelas mulheres na área da Literatura não é distinta da que elas foram experienciando no espaço social. No que concerne, por exemplo, a guerra colonial, embora o papel da mulher portuguesa tenha sido imprescindível, a verdade

é que foi estranhamente secundarizado e subjugado pelas ações e heroicidade masculinas. O investigador de História Contemporânea de Portugal, Carlos de Matos Gomes, define os anos sessenta como marcador temporal do ponto de viragem para as mulheres portuguesas. Refém dos deveres tradicionais de mãe, mulher e esposa submissa, que o poder salazarista apoiava, a mulher, em consequência da guerra colonial, começa gradualmente a assumir “o papel de cidadã, de indivíduo com direitos perante a sociedade” (GOMES, 2015, p. 10-11). Forçada a ser mais ativa, a mulher pôde ir além do seu papel tradicional e ajudar o país a enfrentar um conflito que durou anos. Segundo Sofia Branco, a guerra colonial e a emigração contribuíram para que as mulheres desbravassem caminhos rumo à sua emancipação, levando-as a ocupar “lugares do mercado de trabalho deixados vagos pela mobilização e pela emigração, a tomarem as rédeas das suas vidas, sozinhas, a intervirem mais no espaço público” (2015, p. 21-22). Com efeito, a guerra não se confinou apenas à esfera masculina. Embora só um pequeno número de enfermeiras paraquedistas tenha sido mobilizado para combater na guerra, as mulheres que permaneceram no território viram-se obrigadas a travar outras lutas, ao assumirem um papel ativo na gestão doméstica e no sustento da família. Perante esse conflito

bélico, nos então designados territórios ultramarinos, as mulheres não ficaram inertes e envolveram-se quer apoiando o esforço de guerra quer opondo-se ao regime. Muitas, ainda, acompanharam os maridos e tiveram acesso a uma outra perspectiva da guerra que escapou ao olhar masculino. Todavia, apesar de o seu papel ter sido importante na gestão informal do país e nas retaguardas do conflito, Sofia Branco relembra que, à semelhança de outros acontecimentos históricos marcantes, a História tem privilegiado a voz masculina para seu narrador, não sendo, por isso, uma exceção aquilo que diz respeito à guerra colonial.

A importância de se atentar numa voz feminina também é defendida por Isabel Allegro de Magalhães, em *O Sexo dos Textos*, onde conclui que “a escrita feminina [...] tem contribuído [...] para dar voz à experiência das mulheres e ao inconsciente feminino, deixados mudos pela cultura (masculina) dominante” (1995, p. 10-11). No seu entender, as autoras estão mais atentas às situações de injustiça e de sofrimento de ambas as partes envolvidas, portuguesas e indígenas e, comparativamente, tendem a ser mais críticas nas questões que envolvem as circunstâncias de guerra. Esta diferença em termos narrativos é desde logo

justificada por Isabel Allegro de Magalhães pela participação distinta de homens e mulheres no cenário de guerra, mas a autora também aponta o facto de as mulheres terem que desenvolver, ao longo dos anos, uma perceção e atenção que as fez reparar em quem não tinha normalmente voz, pertencentes a classes sociais inferiores, mas detentoras de uma grande dimensão humana e cuja presença na narrativa não depende das personagens principais.

Não obstante, mais importante que reforçar uma alegada diferença entre a escrita de homens e a escrita de mulheres, até porque como bem lembram Ana Luísa Amaral e Maria Irene Santos em *Sobre a escrita feminina*, esta “poderá não ser a perspectiva mais produtiva” (1997, p. 5), a tónica deve residir na vantagem em ter acesso à diversidade de umas vozes e de outras. De facto, de acordo com Isabel Gould, nos últimos anos, o novo romance português de revisitação africana tem tido uma “preferência nítida pelas temáticas da família e da mulher colonial [...] que, deste modo, se propõe examinar a identidade do Portugal colonial e pós-imperial” (2007, p. 65). Independentemente do sexo dos respetivos autores, tais romances incluem temáticas associadas, no passado, ao género feminino.

Em relação à inclusão das vozes marginais, os estudos pós-coloniais, na perspetiva de Boaventura de Sousa Santos

têm um papel preponderante, porque permitem entrelaçar o discurso sincopado da elite com o discurso abafado daqueles que não tiveram voz: “o papel dos estudos pós-coloniais pode ser decisivo no sentido de ampliar essa ‘consciência nacional’, preenchendo-a com vozes que as elites nacionais (para já não falar do poder colonial) esqueceram ou excluíram” (2001, p. 35).

“Dos fracos não reza a história” e a experiência traumática pós-colonial, nomeadamente a dos retornados, *só muito recentemente revisitada a partir das obras* de Aida Gomes, Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso, ficou reduzida a um momento da História em que, como refere Eduardo Lourenço, “os Portugueses estiveram ausentes de si mesmos” (2013, p. 48). De facto, esta suspensão coletiva da consciência perdurou também ao nível da própria narrativização da história, o que é bastante significativo. Em 1994, vinte anos depois do 25 de Abril, o historiador José Medeiros Ferreira escrevia a propósito da dificuldade em encontrar estudos sobre a descolonização por ser, na sua opinião, um “domínio ainda sacralizado da história nacional” (1994, p. 53) e realçava o pouco interesse analítico que a questão despertara na comunidade científica.

Uma possível explicação para este desinteresse, quer da comunidade científica quer da generalidade dos portugueses, que se traduziu em omissão e na substituição de uma “mitologia de império por uma mitologia de descolonização” (Reis, 2017, p. 101), poderá ser o facto de o drama dos retornados, a par da violenta Guerra Colonial, contrastar com a ideia de exemplaridade perpetuada pelo regime salazarista, com a Revolução pacífica de Abril e com a jovem democracia que, ao invés de denunciar e emendar os erros do passado, antes encontrara, na opinião de Eduardo Lourenço, “uma solução à portuguesa, igualmente exemplar da descolonização” (2013, p. 49). Assim, o país, apesar de ter perdido o seu império, agia como se a diminuição dos limites geográficos, que implicou também uma subtração no ego português, não pressupusesse qualquer reação; como se a democracia implicasse a acostumada conformação com as circunstâncias adversas e não uma radical mudança dos resignados padrões comportamentais.

É fundamental perceber que o regime salazarista através do silêncio, da censura e do controlo da informação, fomentou um profundo desconhecimento daquilo a que Eduardo Lourenço chama de “o drama africano” (2016, p. 294). Com efeito, a manipulação da informação permitiu

que o “Estado Novo prolonga[sse] o retrato da harmoniosa nação pluricontinental até ao limite” (ANTUNES, 2015, p. 46). O que causa estranheza nesta matéria é que, já sob regime democrático, tendo acesso à informação e podendo ter uma atitude diferenciadora, os portugueses continuaram a escolher ignorar o problema. Eduardo Lourenço recorda que “após 76”, houve escritores como Lobo Antunes, Lídia Jorge ou Fernando Dacosta que, através das suas obras, pretenderam invadir o “imaginário nacional” com esta temática, mas lamenta que nem “um só eco” deste traumatismo nacional tenha merecido ser registado. Por conseguinte, conclui que, dos tempos coloniais, “não ficou mais que o silencioso e silenciado murmúrio amargurado e ressentido dos chamados – estranha coisa – ‘os retornados’” (2016, p. 294), ou melhor dizendo, destroços, em forma de gente, de um império decadente que não os pôde renegar, mas que se apressou a sonegar a sua voz.

Inversamente, a partir das suas próprias experiências e fazendo uso de figurações textuais distintas, as obras *Os Pretos de Pousaflores*, de Aida Gomes, *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso e *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, para além de fazerem regressar a figura do “retornado” à perceção pública, trouxeram

outros ângulos do processo de descolonização que contribuíram para um conhecimento mais amplo acerca desta problemática. Da leitura das obras sobressaem os sentimentos de desintegração e de desenquadramento daqueles que, rotulados de “retornados”, nunca tinham pensado regressar às suas origens ou de tantos outros que nunca tinham sequer estado em Portugal. Tornaram-se igualmente perceptíveis os comportamentos discriminatórios e racistas dos portugueses que encaravam os retornados como usurpadores de casas e empregos face à conjuntura de desaceleração económica e à crise política e social que afetava Portugal, no pós-25 de abril de 1974, e que deram origem a memórias traumáticas que contrastam com os discursos edulcorados acerca desta problemática.

Atinente à disseminação das ideias de sucesso da integração dos retornados refira-se, por exemplo, o estudo académico efetuado pelo sociólogo Rui Pena Pires para quem o processo de integração dos retornados foi “um caso de assimilação” (2003, p. 189). O autor justifica essa conclusão pelo facto de estes emigrantes de primeira geração terem regressado para locais onde tinham as suas raízes e assim mais facilmente conseguirem emprego, apoio familiar e institucional. Além disso, defende que

no quadro de alterações sociais que se fazia sentir à época, em Portugal, o repatriamento terá sido positivo por contribuir para o rejuvenescimento da população, aumentar o número de mão-de-obra qualificada e propiciar a diversidade cultural.

Em 2006, Almeida Santos, responsável político envolvido no processo de descolonização, num subcapítulo do seu livro de memórias, intitulado “O milagre da amizade e da solidariedade”, não poupou elogios à forma abnegada como o país e os portugueses receberam estes deslocados:

A instituição familiar funcionou em pleno: os familiares de cá foram capazes de se sacrificar e acolher sem egoísmo os familiares que lhes bateram à porta. Abriu-se a porta, abriu-se o coração. [...]

O sentimento da amizade funcionou também. Amigos acolheram e ajudaram amigos. [...]

E a raiz universalista e franciscana de um povo que viajou por todos os azimutes, falou todas as línguas, amou em todas as camas e rezou em todos os templos, repeliu a inveja, o espírito de competição, a tentação repulsiva do intruso.

Foi bonito! Ninguém achou que o Estado ajudou de mais quem chegava, em detrimento de quem já estava. Ninguém. E as instâncias decisórias [...] nunca tiveram de vencer outras dificuldades que não a

escassez de meios para a magnitude da tragédia. Incompreensões, xenofobias, egoísmos, isso nunca! (2006, p. 549)

No mesmo enquadramento de sucesso, refira-se, por último, o breve segmento dedicado a esta temática pelo cientista social António Barreto no seu documentário *Portugal, Um Retrato Social – Nós e os outros*, no qual a situação dramática dos retornados é minimizada e resumida à apresentação sumária de um quadro positivo, como se tudo se tivesse passado de forma incólume e na mais apática resignação das partes envolvidas:

Com a descolonização, em 1975, cerca de 600 mil portugueses [...] vêm para Portugal. Apesar das dificuldades, estas pessoas integraram-se. Depois de terem perdido terra, casa e emprego tiveram de recomeçar a vida. [...] Foram ajudadas por programas especiais do governo. Não se conhecem outros casos de um tão grande número de pessoas se ter misturado tão rapidamente e sem conflitos. (2011, 25min 02seg)

Ora, de acordo com esta sintética e mitificadora narrativa do processo de vinda e integração dos “retornados” para Portugal, em 1975-76, tudo se teria passado sem quaisquer problemas. Sobre este “milagre” de aceitação plena, de completa harmonia, de total ausência de problemas se pode concluir que, décadas depois, ou porque ainda importava

manter esta ideia ou porque realmente se quis acreditar no “milagre”, certo é que a distância temporal não alterara a amnésia e a inércia que caracterizaram a sociedade do pós-25 de Abril e o silêncio sobre questões que, não tendo sido, à época, problemas para não ter de se arranjar soluções, são enunciadas sob essa ótica pelas autoras antes nomeadas, que sofreram com a deslocação e experienciaram a receção e acolhimento dos portugueses.

Recorrendo às suas vivências, as autoras saem deste alinhamento e são a voz e o eco daqueles para quem o processo de descolonização não foi um sucesso; por isso, as suas memórias não são tão positivas ou indistintas, antes se fazem de contornos precisos, de quem, quase quarenta anos depois, sente ser necessário repor a experiência dos “retornados” no palco da discussão pública e da representação da História de Portugal contemporâneo. De facto, o embelezamento dos factos ou a superficialidade com que foram tratados, presente em representações que, no entender de Mário Artur Machaqueiro, “hoje sabemos pertencer ao domínio das ilusões e da mistificação” culminou no quase esquecimento da “figura ominosa do ‘retornado’ na percepção pública” (2017, p. 228), como também o refere Stephen C. Lubkemann, autor de um dos raros estudos dedicados ao retorno.

De salientar que os sentimentos que a população nutria por este nicho populacional, e que concorreram para a dificuldade da sua integração, já eram antes evidentes no modo como eram encarados por terem emigrado para África. Na verdade, quem partia para África não era considerado emigrante uma vez que iria para um território que fazia parte da mesma pátria. Assim, embora grande parte dos retornados estivesse a regressar ao seu local de origem, a verdade é que não foram encarados nem rececionados como outros emigrantes vindos de França, de Alemanha, da Suíça, da Venezuela ou dos Estados Unidos da América. A diferença entre eles, como explica Lubkemann, prende-se com o nível de empenho e de participação que estes emigrantes mantinham com a sua comunidade de origem, ao fazer visitas periódicas, nas férias, ao enviar dinheiro ou ao investir em terrenos e construir casas no país com o intuito de um dia a ele regressar. Pelo contrário, aqueles que decidiram ir para as colónias africanas, aceitando os incentivos governamentais, tinham escolhido um destino de emigração de fixação, o que significava quebrar os laços com a família e com a comunidade em busca de riqueza para si próprios e não antever voltar ou contribuir financeiramente para a riqueza do país. Por conseguinte, no entender das populações rurais de origem destes emigrantes, era até

questionável receberem formas de ajuda uma vez que quiseram, por vontade própria, abandonar as suas raízes (LUBKEMANN, 2003).

No *corpus* literário eleito, são vários os exemplos que atestam este ambiente de receção e integração adversos e que contrapõem o discurso aureolado de Almeida Santos e as demais teses de bom acolhimento dos retornados. O romance *O Retorno* dá voz a muitas das reações suscitadas pela vinda dos portugueses que abandonaram, de moto próprio ou forçados, as antigas colónias portuguesas em África, para virem instalar-se em Portugal. Aliás, dessa disponibilidade e apoio só se enuncia um caso, o do Sr. Flávio, do quarto 211. A família de Rui, personagem principal, que em todas as cartas manifestava interesse, carinho e saudades, cinge o seu apoio à redação de uma outra carta, na qual lamenta os acontecimentos, mas deixa-os entregues à sua sorte. Trata-se, por isso, de um apoio moral hipócrita e à distância, cujo grande objetivo é evitar dispêndios financeiros, como bem o percebe Rui, que revoltado, não deseja voltar a vê-los.

Através de Rui, mencionam-se as ideias que circulavam em relação aos retornados, um grupo de exploradores que oprimira os negros e que agora, instalados em hotéis de

cinco estrelas, beneficiava igualmente de serventia. Além disso, a sua presença, nunca bem-vinda, representava uma ameaça relativamente aos poucos empregos que existiam e à preservação dos imóveis e da pátria. Os retornados eram também responsabilizados pela Guerra Colonial que, desde o início da década de 60, obrigara milhares de jovens a partir de Portugal para combater em África, o que favorecia o distanciamento nas relações (CARDOSO, 2014).

Pela voz de Rui, Dulce Maria Cardoso desconstrói as representações que se enraizaram relativamente a este período e a este grupo de pessoas. Foram várias as questões que, pela sua falta de rigor e factualidade, a incomodaram e a impeliram a escrever *O Retorno*. O IARN, Instituto de Apoio ao Retorno Nacional, e a forma como os portugueses viram a sua ajuda aos “retornados”, mais concretamente a sua instalação em hotéis, é apenas uma delas que também esperava poder clarificar. A História atribui a este organismo, criado após o 25 de Abril, um papel determinante na resolução dos problemas dos “retornados”, como confirma o historiador José Medeiros Ferreira. Foram vários os benefícios concedidos por este organismo, desde a “recepção, acolhimento e viagens pagas [...], alojamento gratuito [...]; subsídio de desemprego, abono de família,

assistência médica, medicamentosa e hospitalar” (1994, p. 89) entre outros.

Em *O Retorno*, a onnipresença e a dependência do IARN são inegáveis. Qualquer problema encontraria solução através deste organismo, o que leva Rui a compará-lo a uma espécie de deus, tal é a sua generosidade:

Sem o pai não sabíamos o que fazer mas as outras famílias também não sabiam, e agora, e agora, perguntavam. Em quase todas as respostas uma palavra que nunca tínhamos ouvido, o IARN, o IARN, o IARN.

O IARN paga as viagens para terra, o IARN põe-nos em hotéis, o IARN, paga o transporte para os hotéis, o IARN dá-nos comida, o IARN dá-nos dinheiro, o IARN ajuda-nos, o IARN aconselha-nos, o IARN pode informar-nos. Nunca tinha ouvido tantas vezes uma palavra, o IARN parecia mais importante e mais generoso do que deus. Explicaram-nos, IARN quer dizer Instituto de Apoio ao Retorno dos Nacionais. (CARDOSO, 2014, p. 77)

Porém, ao construir uma representação ficcional apoiada num conhecimento direto dos acontecimentos, resulta evidente, a partir da leitura da obra de Dulce Maria Cardoso, a oportunidade de negócio que o IARN, representou para muitos empresários, nomeadamente da indústria hoteleira. A solidariedade pelos retornados e o seu acolhimento

não terão passado de uma forma de evitar a situação de falência a que muitos estariam destinados devido à instabilidade política do país. José Medeiros Ferreira ratifica esta representação dos acontecimentos. Efetivamente, a indústria turística estava a atravessar um período de crise e a instalação em hotéis foi uma “solução precária que havia salvo de dificuldades muitas unidades hoteleiras num mau ano para a indústria turística” (FERREIRA, 1994, p. 90).

Em *O Retorno*, é a diretora do hotel que encarna esse papel de falsa benemérita, disposta a ceder o seu hotel em prol da solidariedade. Contudo, rapidamente se assiste à desconstrução dessa ideia e se expõem as verdadeiras motivações daqueles que, sob falsos propósitos, saíram economicamente beneficiados devido à presença dos retornados. Adicionalmente, por razões puramente financeiras, não evitaram submetê-los a condições em tudo incompatíveis com o suposto espírito de entreatajuda:

O Pacaça diz que a directora anda com cara de traseiras de tribunal mas que faz bom dinheiro à nossa custa e que ainda vai fazer mais agora que deu o andar dos hóspedes às famílias que se amontoam no aeroporto, a directora chegou à conclusão de que não há hóspedes e de que o andar vazio está a dar-lhe prejuízo, a directora diz que não é por causa do prejuízo, que é para ajudar-nos, deve ser por isso que nos põe aos

quatro e cinco num mesmo quarto e nos dá fruta podre de sobremesa. (CARDOSO, 2014, p. 107)

Ao abordar a questão dos hotéis, acabou por se contrariar a ideia de que os retornados acolhidos nos hotéis de cinco estrelas teriam tido invejadas férias de luxo. Da leitura de *O Retorno*, se conclui que, de todas as perdas materiais, a perda das suas casas foi a que mais abalou os retornados, pois significou ficar à mercê daqueles que, não tendo afinal motivações superiores, os obrigaram a sobreviver em condições impessoais, quando não mesmo desumanas. Destarte, os retornados viveram em hotéis, porque não tinham alternativa, porque era o teto possível, mas não a sua casa.

Fundamentalmente, o hotel representa a metáfora irónica do fim do império, da passagem do luxo à miséria, da grandiosidade à sobrevivência. As palavras de Rui exprimem desconforto perante o espaço que agora é a sua casa, um sentimento oposto ao que convencionalmente a casa significa e a que Helena Buescu se refere: “Tradicionalmente, a casa é vista como retraimento do mundo. Entrar nela, é também sair do palco social para penetrar num espaço (que seria) tendencialmente pacificador e regenerador” (1999, p. 27). De facto, não é a paz que Rui encontra quando chega

a casa, mas o confronto com os problemas por que está a passar. No hotel, não encontra o afastamento da vida social que o espaço casa pressupõe, pois continua a ter de obedecer às convenções sociais quando, por exemplo, partilha espaços comuns, como a sala das refeições, e tem de obedecer às regras impostas pela utilização desses espaços de uso coletivo. Assim, o quarto é o espaço mais privado dentro de um empreendimento que implica o contacto e interação sociais contínuos, mas aquele quarto, agora a sua casa, é a prova da perda, da deslocalização e do desalinho das suas vidas.

A este propósito, a antropóloga Marta Vilar Rosales, no seu artigo “Retornos e recomeços: experiências construídas entre Moçambique e Portugal”, considera que a perda da casa equivale “à perda de um património memorial e identitário importante, uma vez que implica a quebra da unidade de um contexto fundamental” (2017, p. 220). Com efeito, a perda da casa representou a cisão forçada com um mundo que não queriam perder, com os objetos que estimavam e que tiveram de seleccionar no ato da partida, com um espaço que lhes conferia conforto e privacidade. Assim, reféns dos limites impostos pelas dimensões de um único quarto, é a estranheza, o incómodo

e o constrangimento que sobressaem do relato que Rui faz da primeira noite em que os três dormiram juntos pela primeira vez. Os mesmos sentimentos regressam sempre que precisa do espaço para si, mas é obrigado a dividi-lo com a mãe e com a irmã:

É a primeira vez que estamos num hotel, é a primeira vez que estamos a dormir num quarto de hotel e é também a primeira vez que estamos a dormir os três no mesmo quarto. [...]

Os três deitados, de luz apagada, ouvindo a respiração uns dos outros. A mãe e a minha irmã nas camas boas de que a directora falou e eu no divã que encostámos à parede. (CARDOSO, 2014, p. 76)

Subliminar aos desabafos que Rui vai proferindo, a par e passo, torna-se perceptível o facto de a instalação em hotéis ter sido uma “solução não pensada que não serviu ninguém” nem o “meio milhão de pessoas que não tinham mais nada”, como o referira numa entrevista ao jornalista Mário Crespo¹. Por conseguinte, quando, passado mais de um ano, a família de Rui consegue ter a sua própria casa, ainda que esta não tenha as condições ideais, é a felicidade que define o momento por ser o primeiro passo para o regresso à normalidade: “A casa nova é um quarto e uma sala sem varanda. As janelas são

1 Entrevista concedida a Mário Crespo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytQs66q6GQU&spfreload=10>. Acesso em 28 jan. 2015.

junto ao tecto, uma nesga de luz que não alumia nada, mas a mãe está feliz como se estivéssemos a mudar-nos para um palácio” (CARDOSO, 2014, p. 238).

Em *Os Pretos de Pousaflores*, Aida Gomes, através das suas personagens, reencena a receção que muitos dos retornados que obtiveram o apoio da família terão tido e com a qual muitos se identificarão. Na chegada a Pousaflores, uma freguesia do concelho de Ansião, pertencente ao distrito de Leiria, no Centro de Portugal, Silvério e os filhos são recebidos pelos habitantes com a curiosidade típica dos meios pequenos e rurais. A presença de estranhos na aldeia motiva uma série de perguntas, a que Silvério responde um pouco a custo, mas os locais, reconhecendo nele um conterrâneo, acabam por validar a escolha que fez em regressar à terra, para junto dos familiares, e explicitam a sua condenação aos retornados dos hotéis, que acreditavam estar a aproveitar-se do Estado e ser a razão de tumultos maiores no futuro.

No que concerne Marcolina, irmã de Silvério, não se pode dizer que o tenha recebido propriamente de braços abertos, mas também não deixou de o acolher. A distância geográfica e temporal não despertou nela o abraço fraterno a quem nunca tinha pensado voltar a ver, mas antes a preocupação pelo sustento que estas visitas inesperadas representariam

no seu orçamento. Paralelamente, o facto de as crianças não virem acompanhadas da mãe também não a sossega. A receção de Marcolina é, pois, feita de um misto de espanto, de surpresa, de aturdimento, mas também de algum regozijo, por ver no regresso do irmão, que sempre considerou um imprestável devido às suas escolhas impulsivas, uma forma de humilhação. De assinalar, no entanto, que o torpedo dos seus pensamentos não acompanha a escassez das palavras que efetivamente profere. Neste primeiro contacto, dirige-se três vezes ao irmão: a primeira, a confirmar a sua identidade; a segunda, a evidenciar a passagem do tempo que lhe trouxe marcas físicas, mas o orgulho de nada dever a ninguém, uma tirada para ser subentendida pelo irmão; e a terceira vez, em que simplesmente diz: “ – Sim, senhor!” (GOMES, 2011, p. 41), que é o que se diz quando não se quer dizer nada, não se sabe o que dizer ou não se tem nada a dizer. A verdade é que Marcolina não se negou a receber a família e com a agilidade que a caracteriza, depressa mostra a casa com o intuito de demonstrar a impossibilidade de os alojar nela. Como conta Justino, a tia podia tê-los acomodado na sala unicamente utilizada para a visita pascal anual, mas antes lhes destina os limites exteriores da casa, o que traduzirá o transtorno que a presença inesperada da família trouxe à sua rotina e cria a distância necessária perante aqueles que, sendo da família,

não deixavam de ser estranhos. A passagem da narrativa torna clara a melhoria nas condições de alojamento e de acolhimento, mas continua a evidenciar o peso extra que a vinda da família representou na vida de Marcolina.

Com esta personagem, Aida Gomes tornou visíveis os sentimentos controversos e contraditórios provocados pelo regresso inesperado de familiares, com os quais não se tinha qualquer contacto. Marcolina representará todos os que constituíram para os retornados uma ajuda fundamental. Porém, em *Os Pretos de Pousaflores*, o desenvolvimento da narrativa mostra que nem todos ajudaram a evitar o sentimento de desintegração e de infelicidade nos que chegavam de África, especialmente os filhos de Silvério. Por serem negros, sofrem os preconceitos de um país fechado sobre si mesmo, pouco habituado ao convívio multirracial, ao respeito pela diferença e à multiculturalidade. Através desse contradiscurso, Aida Gomes desconstrói a narrativa de sucesso dos retornados antes tornando evidente o sentimento de não pertença e o infortúnio destas personagens.

De resto, esse sentimento de desintegração acompanhará sempre Justino e Belmira, filhos mais velhos, obrigados pelo pai a vir para Portugal, país onde nunca se sentiram bem-

vindos. Não obstante os esforços encetados, a certa altura, Justino, farto de ser espezinhado, decide ir para Lisboa, onde trabalha na construção civil, mas também aí se sente desintegrado e discriminado. Eventualmente, para evitar que algo de pior aconteça, regressará a Angola para procurar o irmão, uma solução que visa o reencontro com as raízes, algo que nunca conseguiu criar em Portugal. Escolhe permanecer em Angola, onde constitui família, e, à semelhança das irmãs, não mantém contacto direto e regular com o pai, o que corresponde ao cumprimento da promessa que fizera, por ter sido obrigado a vir para Portugal.

Por sofrer do mesmo sentimento de desenquadramento que motivou o irmão a partir, Belmira resolve também sair da aldeia e, já em Lisboa, sentindo-se à deriva, encontra na prostituição uma porta para a liberdade. Esse caminho leva-a ser vítima de maus-tratos por parte de alguém que, tendo exercido poder sobre os negros, durante anos, em África, quer doentamente manter a mesma opressão em Portugal, nem que seja de forma oculta e a troco de pagamento. Contudo, a dor física não consegue sobrepor-se à sua dor psicológica e, por isso, por nunca se ter integrado, acaba por partir, à boleia de um camionista, para a Suíça, sem bagagem, mas senhora de si e do seu próprio destino,

ao contrário do que sentira quando fora bagagem do seu pai e, por isso, submissa e sem direito a opinar.

Ercília, a filha mais nova, não tem também um percurso fácil. Tudo começa com o facto de ter sido retirada à mãe e obrigada a experienciar uma série de novidades e mudanças que a tenra idade não permite compreender. Vítima de racismo, na escola e na aldeia, acha que a decisão dos irmãos em partir é a melhor. Ainda adolescente, e depois de um namoro ingénuo e fugaz que resultou num processo de aborto, junta-se aos irmãos na Lagoa Verde e Azul. O ato, ilegal, traduz-se em perseguições policiais e em cadastro. Todavia, é desilusão que sente por nem na irmã, para junto de quem foi, encontrar o apoio de que necessitava. Regressa a Pousaflores, deprimida, e isola-se de todos, preocupando a mãe que, já mais tarde, a considera incapaz de concluir qualquer projeto. Os desaires pessoais, que não consegue ultrapassar, inibem-na de ter sucesso.

Estas três personagens negras, que nunca antes tinham estado em Portugal, constituem o exemplo de todos aqueles que, pertencendo a uma minoria no país, não foram bem acolhidos pelos portugueses, sofreram atos discriminatórios e racistas e foram impedidos de aceder, por exemplo, aos mesmos empregos que os brancos tinham. Por conseguinte,

depreende-se que as decisões que tomam e o rumo que dão às suas vidas acabam por ser uma consequência direta das contrariedades com que tiveram de lidar e que não conseguiram ultrapassar. A sua história demonstra que o retorno e a estada forçada em Portugal foi algo que determinou a irremediabilidade das suas vidas. Até Silvério, que pertence à maioria branca, não consegue lidar com a adversidade da perda e da mudança. Para colmatar e evitar sofrimentos maiores, passa os seus dias num mundo à parte, encenando conversas com o amigo falecido e recriando situações que viveu ou que não pôde viver. Por fim, desapega-se da realidade e sobrevive à mercê dos cuidados de Deodata.

Em *Caderno de Memórias Coloniais*, Isabela Figueiredo também inclui episódios que nos permitem perceber que a receção e o acolhimento aos retornados nem sempre se pautaram pela cordialidade e pela correção. Aliás, é em consequência da inversão dessa postura que a autora confessa ter passado por vários estágios comportamentais, desde a aceitação e conformação com a humilhação, por sentir que era uma forma de se redimir da culpa, até à revolta, à agressividade e, finalmente, o desespero por ser espezinhada quando tinha perdido quase tudo:

Em Portugal, habituei-me cedo a ser alvo de troça ou de ridículo, por ser retornada ou por me vestir de vermelho ou lilás. Mas o meu sentido de justiça era um pai-Nosso. Se me absolvía de culpa, eu podia atravessar, impassível, multidões de acusadores. Nada me deitava abaixo.

No entanto, o meu peito foi pactuando com o ridículo a que me expunha, e abriu-se a ele totalmente.

Vêm dizer-me que a certa altura da minha juventude eu levava tudo à frente. Era um carro de combate, uma voragem, se quiserem.

Depois, veio uma tarde em que fui obrigada a dizer a verdade: “perdi tudo excepto os meus lápis nº 1”.

Respirei fundo. E doía-me muito o peito. (FIGUEIREDO, 2011, p. 119)

Na realidade, os confrontos de que era alvo começavam em casa, no círculo familiar, de quem, por princípio, se esperaria mais condescendência, mas pelo contrário, a sua família serviu-se de uma criança desprotegida e fragilizada para arremessar acusações baseadas em ideias pré-concebidas e sem espaço a contra-argumentos. São várias as situações que traduzem esse sentimento de ser o Outro, de não pertencer ao grupo, de destoar do grupo, de não estar conforme ao expectável. A aparência, a forma de vestir, as cores vivas,

muito usadas no seu local de origem, são fatores que despertaram em Isabela Figueiredo o sentimento de estar exposta ao desrespeito e ao ridículo.

Assim, considerando que a voz da autora representa tantas outras pessoas que vivenciaram acontecimentos similares, a sua obra torna possível a denúncia de comportamentos e atos, muitas vezes criminosos, mas calados até então, também devido à falta de condições de recepção no espaço público. Por isso, e porque não é só através das obras literárias que a reflexão em torno destas problemáticas ganha terreno, é notória a participação de todas as autoras em entrevistas, depoimentos ou em colóquios e conferências de modo a ajudar a criar acolhimento sócio-literário. Ainda que, muitas vezes, o discurso proferido não dependa só da vontade das autoras por estar submisso às condições de recepção, parece ser inegável o contributo destes discursos na primeira pessoa para a disseminação de outros pontos de vista acerca da mesma temática, nomeadamente através de epitextos e paratextos.

No prefácio à sexta edição do seu livro, “Palavras prévias”, texto que assina na edição revista e aumentada de *Caderno de Memórias Coloniais*, da Caminho, a autora, seis anos após a primeira edição, dissipa qualquer dúvida quanto às suas motivações para a escrita:

Não havia com quem falar sobre as coisas que me interpelavam, nomeadamente as que juntavam e separavam um ser humano de outro. [...] Ninguém era capaz de me explicar.

Não ter compreendido. Tudo começou aí.

É mais fácil esquecer. Sempre.

O paradoxo reside no facto de só se ultrapassarem os choques de uma vivência, desenterrando-a, revolvendo os seus restos. O tempo silencioso apenas se abstém de produzir ruído. (FIGUEIREDO, 2015, p. 8)

Embora não seja designado pela editora como prefácio, ao contrário do que acontece com os textos de José Gil e de Paulina Chiziane, ambos intitulados “Sobre Caderno de Memórias Coloniais” e que precedem o texto principal, este texto obedece às funções que Gérard Genette atribui ao prefácio – “retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte” (1987, p. 220).

Na primeira edição de *Caderno de Memórias Coloniais*, editado pela Angelus Novus, não existe qualquer prefácio, quaisquer “palavras prévias” com o intuito de dar pistas de leitura. No entanto, no final do livro, o leitor encontra uma secção intitulada de “Adenda” e que é constituída por duas partes: “Posts” e “Sobre Isabela”. “Posts” integra cinco textos do seu blogue *O*

Mundo Perfeito, que não foram escolhidos para o texto principal, e “Sobre Isabela” inclui uma entrevista, onde também se listam os dez livros preferidos da autora, as cinco datas e os cinco lugares, para si, mais marcantes. A inclusão desta “Adenda” terá sido uma decisão editorial estratégica com o intuito de promover o conhecimento da autora, mas ao prover o acesso a esta informação adicional, inclusive de carácter pessoal, o leitor fica elucidado relativamente ao cunho autobiográfico da obra e, inevitavelmente, estabelece ligação entre as palavras da autora e as da menina adolescente da obra.

A verdade é que, seis anos passados e cinco edições depois, munida do conhecimento que a passagem do tempo providenciou, Isabela Figueiredo sentiu necessidade de falar na primeira pessoa, de fazer uma autointerpretação da sua própria obra, de clarificar as questões que motivaram a sua rejeição do silêncio e, claro, de conduzir o leitor para uma leitura focalizada influenciando, desta forma, a sua interpretação dos factos. A partir da leitura de “Palavras prévias”, percebe-se que o silêncio não pode ser, mais, o *modus operandi* da História, as questões universais e prementes da obra, as quais pela sua controvérsia permaneceram demasiado tempo no silêncio das memórias individuais, têm agora de ser expostas.

A autora realça o facto de o *Caderno de Memórias Coloniais* a ter transportado para caminhos antes impensados e ter propiciado uma “quase psicanálise coletiva” entre aqueles que, de alguma forma se identificaram ou se reconheceram na memória dos acontecimentos. Adicionalmente, expõe as questões-chave da sua obra para se focar naquelas que lhe parecem ainda carecer de maior explicação: o facto de a sua relação com o pai ser inabalável apesar das ideologias que os opõem e de ser absolutamente fundamental não descontextualizar a atuação do seu pai, que se revelava igual à de tantos outros: “O que ali se mostra é um homem do seu tempo, no seu contexto, tão racista como os que eram racistas, e eram muitos, na metrópole e no ultramar” (FIGUEIREDO, 2015, p. 8) As suas palavras encerram, então, o propósito maior de fazer os leitores compreenderem que a atuação do seu pai era comumente aceite à época e fundamental, pelo que todos eram coniventes com o sistema.

De todo o modo, os textos que Isabela Figueiredo começa por publicar no blogue são uma tentativa de remar contra a maré, isto é, contra aquilo que era socialmente aceite e que se encontrava já disponível nos escaparates das livrarias, cujas temáticas se dividiam entre a guerra

colonial e o período de eldorado das colónias. Do processo de integração dos retornados, do racismo, da discriminação ou das diferenças sociais não se podia falar, como revela numa entrevista a Alexandra Prado Coelho:

Quisemos esquecer esse nosso passado, quisemos integrar-nos. Queríamos ser iguais aos outros, não queríamos ser retornados, queríamos ser portugueses. Por isso durante muito tempo não falávamos do passado e só dizíamos aquilo que era socialmente correcto. O que é que era aceitável? Participar na guerra colonial, que toda a gente está de acordo em dizer que foi má, morreu muita gente. Ou então relatos que começaram a aparecer há dois ou três anos, sobre os “fait-divers” da vida nas colónias, como era bom, tínhamos a nossa fazenda, a nossa quinta, a vida era suave e doce, tínhamos criados mas tratávamos todos os nossos criados muito bem. (FIGUEIREDO, 2009)

Em *Caderno de Memórias Coloniais*, Isabela Figueiredo decide tocar nas feridas e, com a voracidade que caracteriza o seu discurso, aborda temáticas controversas que implicam todos os que, hipocritamente, uma vez regressados, se isentaram da culpa e da responsabilidade e veem e falam do passado com outras lentes que não são definitivamente as suas. Através do exemplo do pai e da mãe, Isabela Figueiredo mostra que o comportamento colonialista perpetrado pela

sua família não constituía uma exceção à regra. De facto, todos agiam da mesma forma, mas a maioria percebeu ser do seu interesse negar, ocultar ou inventar uma história distinta da real para, no seu entender, poder prosseguir caminho. A sua obra evidencia a transversalidade desses comportamentos às demais famílias brancas que contam outra versão dos factos e que merecem, por isso, a ironia e a reprovação da autora. Na tentativa de aparentarem o que não são, desconhecem até a palavra que definiu o seu comportamento durante longos anos:

Mas parece que isto era só na minha família, esses cabrões, porque segundo vim a constatar, muitos anos mais tarde, os outros brancos que lá estiveram nunca praticaram o colun..., o colonis..., o coloniamismo, ou lá o que era. Eram todos bonzinhos com os pretos, pagavam-lhes bem, tratavam-nos melhor, e deixaram muitas saudades. (FIGUEIREDO, 2011, p. 49)

As obras que abordaram a temática dos retornados pretendem também contrariar a ideia, comum dos discursos anticolonialistas, de que todos aqueles que estiveram nas colónias, viveram de forma capitalista, à custa dos recursos naturais de África e da exploração do trabalho dos negros. Nelas estão representadas pessoas que partiram para as colónias, porque quiseram encontrar uma alternativa

para a vida miserável que Portugal salazarista e rural lhes reservava e, aí, mais ou menos esforçadamente vivem do seu trabalho e têm condições económicas remediadas. No caso de *Caderno de Memórias Coloniais*, embora não possamos desassociar o pai de Isabela nem dos seus comportamentos agressivos e racistas nem do seu complexo de superioridade, também não nos podemos esquecer de que ele não faz parte da elite. É um electricista que subsiste do trabalho e que dele depende para o sustento da família. No fundo, da leitura da obra se infere que há uma reprodução do modelo de violência exercido de brancos da elite sobre brancos de estatuto social inferior e a violência desses brancos, também eles oprimidos, sobre negros. Atente-se às palavras de José Gil, no prefácio a *Caderno de Memórias Coloniais*, da editora Caminho:

Numa colónia (dita «província ultramarina») caracterizada por uma população hegemónica de boa burguesia, sem a presença forte do «pequeno branco» como em Angola, os portugueses pobres ou modestos que emigraram não se sentiam senhores, no topo da hierarquia social. Moçambique era conhecida por albergar «a aristocracia das colónias». Um electricista branco sentia o peso dos brancos que detinham o poder real do colonialismo português. A violência aberta que o pai de Isabela exprimia, era a que ele recebia dos brancos e expulsava sobre os negros. (2015, p. 26)

Em *O Retorno*, de Dulce Maria Cardoso, veja-se o caso ilustrativo do pai de Rui. É um homem de trabalho, agradecido por ter condições melhores do que a sua terra natal lhe podia oferecer, mas não ganha o suficiente para, por exemplo, poder comprar, de imediato, o aspirador com que a esposa tanto sonhava:

O aspirador era um dos sonhos de que a mãe nunca se esquecia, nenhuma vizinha tinha nem queria ter um aspirador, vassoura e pá chegam bem para se limpar uma casa, vassoura, pá e uma preta, claro. Só que a mãe não queria ser uma dona de casa como as vizinhas, queria ser uma dona de casa como as do cinema, como as que tinham aspirador e aventais sem nódoas, que bebiam café sentadas em balcões altos de cozinhas imaculadas. [...] O pai prometia-lhe a cada ano que o seguinte seria o ano do aspirador mas nunca era. Se a mãe o lembrava das promessas o pai contava das letras de mais um camião que acabara de comprar, do telhado de um armazém que tinha de ser reparado, fazia contas à renda da casa, à água e à luz, à comida, aos meus estudos e aos da minha irmã, explicava o dinheiro que não chegava para tudo e a mãe adiava por mais um ano o sonho de ser uma dona de casa como as do cinema. (CARDOSO, 2014, p. 117-118)

Em *Os Pretos de Pousaflores*, resulta evidente a dependência de Silvério da generosidade da irmã para ter

casa e recomeçar a sua vida. De África não trouxera riqueza, só três filhos que também precisavam de ajuda. Silvério tem, aliás, uma visão muito própria de África, porque o seu percurso é bastante distinto do das personagens de *O Retorno* e de *Caderno de Memórias Coloniais*. Em Luanda, falhadas as expectativas que tinha do contacto com os familiares, Silvério não desiste da permanência em território africano e alista-se no exército, mas essa decisão acaba por resultar em dúvidas e fá-lo pôr em causa os reais objetivos de combate:

Dois anos e três meses após [...] ali estava eu, tresmalhado nas profundezas de Angola. [...] o estômago dilacerado, o ânus em chaga, enfermo e dorido, o que me restava do espírito era uma consciência extenuada por jornadas labirínticas em território hostil. Punha-me então a pensar se não fora melhor ter aceitado a proposta de ser padeiro em Luanda. Que uma coisa era amassar o pão, cuja utilidade era clara, [...], outra era matar Mutileles. O que me parecia *a posteriori* não ter qualquer outra finalidade senão dar evasão à raiva que o capitão Eurico Nogueira Sotomaior sentia. (Gomes, 2011, p. 78-79)

Silvério prossegue o seu relato contando os discursos doutrinários do capitão e as suas dissertações acerca dos efeitos benéficos da missão civilizadora. Em suma, o discurso de Silvério faz perceber o vazio ideológico que ancorava a

prosseção destas missões e o número elevado de mortes desnecessárias e infundadas que delas advieram. No fundo, os militares encontravam a sua motivação para continuar a desbravar e a matar na raiva que os dominava. À medida que o tempo passava e as condições se tornavam antagónicas, expostos à ameaça constante das doenças e da morte, os militares iam perdendo a razão.

O discurso de Silvério é, aliás, uma denúncia contínua da opressão colonizadora. Tendo vencido os Mutileles, esta personagem conta que as sentenças dos prisioneiros, escudadas em falsos preceitos morais, serviram os propósitos gananciosos colonialistas. Tratava-se, afinal, de recrutamento de mão-de-obra gratuita para proceder à exploração de diamantes, trabalhar nas plantações agrícolas ou nas obras.

O seu relacionamento com os negros, as referências constantes a Silva Porto e a curiosidade que manifesta acerca deste comerciante e explorador português, mostram o posicionamento de Silvério perante África e leva-nos a concluir que coincide com o de Silva Porto. Do seu discurso itinerante, se pode concluir que Silvério considera que Portugal nem em termos económicos beneficiou com a sua teimosia em construir e manter um império.

Embora de Silvério seja traçada uma imagem de cafrealização, esta personagem choca não só pelos atos violentos infligidos a mulheres, que objetifica e a quem não reconhece quaisquer direitos em relação aos filhos, mas também por exercer o seu poder enquanto homem e enquanto branco. De facto, segundo Eduardo Lourenço, para um emigrante português se tornar colonialista, bastava estar em território africano. Ainda que a sua ida ou estada não tivesse sido motivada por nenhuma convicção que o colocasse numa posição superior relativamente aos negros, esse emigrante acabaria inevitavelmente por servir os interesses da pátria e ser um representante da sua missão civilizadora, tornando-se, assim, um colonialista (LOURENÇO, 2014, p. 144-145).

O caso de Deodata, a última mulher negra de Silvério, ilustra a forma como este exerce sobre ela o seu poder. Aquando da sua partida para Portugal, limita-se a comunicarlhe que se vão separar, que vai ficar sem a filha, o que a faz sentir-se enganada e coisificada, mas silencia a sua reação. Deodata sente-se “o resto”, uma coisa à semelhança de outras coisas que, sendo menos importantes, não podem ser levadas para outro país. Depois de uma relação de longos anos, é abandonada no primeiro momento em que

passou a ser considerada não uma ajuda, mas um fardo, um peso extra. No entanto, não ousa erguer a voz contra uma decisão tomada unilateralmente mesmo quando esta implica ficar sem a filha.

A forma de agir de Deodata está conforme aos princípios da sua cultura, ensinamentos de mulheres mais velhas baseados na lógica de que a mulher será sempre submissa ao homem, sob pena de ficar sozinha, e que tenta ensinar a Belmira e a Ercília e a leva a criticar Geraldina pela sua incapacidade em acatar as ordens de Silvério, mesmo padecendo de maus-tratos e estando grávida. Contudo, isso não implica que, uma vez sozinha, Deodata não tire conclusões acerca da subjugação e do sentimento de perda que os negros têm em relação aos brancos devido à opressão colonial que lhes acontece a todos os níveis.

No que respeita aos procedimentos legais, em termos do registo da filha, Deodata também não estava acautelada, pois, para todos os efeitos, Ercília só está registada com os dados do pai. Aquando do seu batismo, pelo padre da Missão, todos os espaços que implicam os laços maternos são deixados por preencher, como se Deodata não existisse ou como se não se soubesse da sua existência. Todavia, a verdade é que não havia dúvidas de que Deodata era mãe

de Ercília, de que vivia com Silvério e com os seus dois outros filhos mulatos, de outras mães negras. Este é, assim, um sinal do menosprezo da sua existência e dos seus direitos, comum ao de tantas outras mulheres negras.

No caso da mãe de Belmira, de quem já se disse que sofria maus tratos por parte de Silvério, a guarda da filha é obtida em troca da oferta de géneros alimentícios. Geraldina é abandonada quando está grávida de Belmira e, nessa altura, Silvério parte com a promessa de a reaver e de lhe dar uma educação. A narração do momento da entrega de Belmira é feita sob a ótica da própria Belmira e de Deodata. No relato de Deodata, continua a ser visível a sua conformação com todas as resoluções de Silvério, ainda que isso significasse cuidar de uma filha indisciplinada que não era dela. No relato de Belmira, fica evidente o sofrimento que a separação lhe provocou e como ficara marcada pela forma diferente como foi rececionada por todos os que iriam viver doravante com ela. Entre o carinho de Deodata, a curiosidade da irmã mais nova e a ausência de Justino, a falta de expressividade do pai, que a mandou chamar, é o que incomoda. É estranho que o pai seja o único a não manifestar qualquer sentimento em relação à filha que quis recuperar e que não lhe tenha dirigido uma só palavra. Este

comportamento poderá denotar a sua falta de sensibilidade, mas sobretudo a sua aura de poder, manifestada também neste ato de distanciamento. A mãe de Belmira constitui, então, mais um exemplo de uma separação em que a mãe negra não questiona a superioridade e o poder do pai branco, ainda por cima, tendo sido a mulher que se seguiu à mãe de Justino, Munuene, assassinada por Silvério.

O caso de Munuene é o mais grave, porque é a representação em pleno das mulheres sexualmente abusadas pelo colonizador e cujas vidas devassadas nada valem. Ao olhar do colonizador, a sua existência só tem validade enquanto objeto sexual. Munuene é uma das quatro crianças prisioneiras da última campanha contra os Mutiveles e que terá sido violada por todos os homens que se quiseram aproveitar dela. Por isso, já com um filho às costas, desconhece a paternidade da criança. Munuene era, desta feita, uma escrava sexual que satisfazia os desejos de todos, uma condição que traduz a submissão completa ao poder e domínio do colonizador. Chegados a Quelingeli, como a criança tinha a pele clara, o soba escolheu Silvério para ser o pai e Munuene junta-se a ele, sem qualquer possibilidade de escolha ou contestação. Não tendo família e sendo a última descendente da sua tribo, Silvério nada oferta por ela, o

que denota a sua falta de valor. Com Munuene partilha a vida, durante anos, reduzindo o seu papel ao cumprimento das obrigações matrimoniais inclusive sexuais. Quando engravida, Munuene começa a exhibir bugigangas que jura comprar no mercado, mas Silvério desconfia que está a ser traído. Perante este cenário, é frio o suficiente para esperar que Justino nasça e para a matar, seis meses depois, de modo a pôr cobro à sua desconfiança. A sua morte fica impune e não espoleta qualquer reação por parte dos outros elementos da mesma raça, como se a morte fosse já o desfecho há muito aguardado para esta mulher. Não há manifestação de qualquer tipo de solidariedade perante esta vítima, pelo contrário, a morte de Munuene não é chorada por ninguém e propicia a relação entre Silvério e a filha do soba, Geraldina, que assim entrega a sua filha a um assassino. Também o facto de Silvério decidir partir com Justino e deixar Geraldina não origina nenhuma discussão nem implica ultrapassar nenhum obstáculo. É algo tão expectável que Silvério se permite pedir ao pai de Geraldina que tome conta da outra criança, irmão de Justino.

Os atos de Silvério são mais uma evidência de que para um homem branco tudo era possível, e ficar com os filhos representa igualmente um ato de possessão, uma

parte de si de que não se quer abdicar. Em última análise, poderá representar a negação do colono em deixar os seus pertences ao colonizado.

Em *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, a temática da sexualidade forçada das negras também é abordada assim como o facto de os filhos não serem registados e nem sequer se saber a paternidade das crianças. Logo no segundo capítulo, Isabela Figueiredo compara a sexualidade das mulheres brancas com a das mulheres negras, fazendo uso de uma linguagem mais ousada, a transmitir o despeito que as mulheres brancas sentem por se saberem traídas pelos maridos com as mulheres negras. Estas mulheres brancas que põem o prazer sexual feminino ao nível dos instintos animais e para quem o ato sexual é só parte do cumprimento das suas obrigações matrimoniais, querem assumir uma superioridade perante as mulheres negras, da qual, na verdade, só auferem por serem brancas:

As brancas eram mulheres sérias. Que ameaça constituía para elas uma negra? Que diferença havia entre uma negra e uma coelha? Que branco perfilhava os filhos a uma negra? Como é que uma negra descalça, de teta pendurada, vinda do caniço a saber dizer, sim patrão, certo patrão, dinheiro patrão, sem bilhete de identidade, sem

caderneta de assimilada, poderia provar que o patrão era o pai da criança.

Que preta queria levar porrada? Quantos mulatos conheciam o pai? Os brancos entravam no caniço e pagavam cerveja, tabaco ou capulana a metro à negra que lhes apetecesse. A bem ou a mal. Depois abotoavam a braguilha e desapareceriam para as suas honestas casas de família. [...]

As incursões sexuais pelo caniço não assombravam o seu futuro, porque uma negra não tinha poder para reclamar a paternidade. Ninguém lhe daria crédito. (FIGUEIREDO, 2011, p. 14)

Com efeito, as mulheres negras não constituem qualquer ameaça para as mulheres brancas e muito menos para os homens brancos. As mulheres brancas consolam a dor da traição com a certeza de que jamais serão substituídas por elas e que os filhos que advêm destas relações não serão legalmente assumidos pelos maridos, visto que as negras não dispõem de qualquer condição que lhes possibilite reclamar essa paternidade. São ameaçadas de “porrada” se o ousarem fazer, por isso, os seus filhos mulatos não conhecem os pais. Forçadas a manterem relações sexuais com os brancos, por medo ou em troca de comida ou dinheiro, as mulheres negras sujeitam-se às “incursões sexuais” dos homens brancos que não se coíbem de invadir

o seu espaço e de cumprirem o seu objetivo. Então, esta é declaradamente uma relação desigual, baseada na agressão e na violação do espaço e da intimidade da mulher negra, mas desse crime não resultará qualquer julgamento ou sentença, porque constitui a norma socialmente aceita, a que a população negra se limita a obedecer. Na prática, o domínio sexual da mulher negra e a humilhação do homem negro não é mais do que um exercício de poder máximo do colonizador. Desta feita, a apropriação dos corpos negros femininos é uma amplificação da sua invasão dos territórios africanos.

Em “Corpos nus de mulheres negras: poéticas da violência / poéticas da resistência”, Catarina Martins estabelece a relação simbólica entre o domínio da terra africana e o assenhoreamento das mulheres negras por parte do colonizador e refere-se à construção discursiva da corporeidade distintiva de mulheres brancas e negras, uma questão também abordada por Isabela Figueiredo. Esta diferença de percepção entre as corporalidades das mulheres negras e brancas legitima a opressão infligida sobre as mulheres negras e sobre os seus filhos quer por homens brancos quer por mulheres brancas:

Assim, a terra africana, virgem, núbil e fértil,
que se oferece ao colonizador, aparece

como o corpo feminino apropriável, sobretudo devido à exuberância selvagem e ao excesso sensual da sua Natureza. Estes atributos, por sua vez, são conferidos às mulheres negras, como Evas arquetípicas num *heart of darkness* que seduz inexoravelmente e ameaça, devendo, pois, ser domado. A estrita corporeidade destas fêmeas, no quadro do caos irracional dos territórios selvagens, forma o contraponto com a incorporeidade das mulheres brancas, paradoxalmente associadas a uma espiritualidade virtuosa e à pureza de Maria, mesmo na qualidade de mães. Esta oposição permite diferenciar os frutos de ventres brancos e negros, mesmo quando produto do mesmo sémen (uns, humanos; outros sub-humanos), licencia a opressão de mulheres negras por mulheres brancas, e responsabiliza as negras pelas sistemáticas violações. (MARTINS, 2019, p. 176)

Os companheiros negros destas mulheres negras, que mais não fazem senão resignar-se à sua condição inferior e deixarem-se violentar, limitam-se a assistir e a conformar-se com as investidas que são feitas contra elas. Fazem-no por medo, por subserviência e por uma questão de sobrevivência, claro. Eles são os elementos fracos numa cadeia em que o homem branco, entronado como superior, os humilha constantemente e os reduz a espectadores passivos de um ato repudiável e atentatório ao seu orgulho enquanto homens. Na opinião de Paulina Chiziane, expressa

no prefácio à nova edição de *Caderno de Memórias Coloniais*, também neste aspeto, as teorias do lusotropicalismo estão subvertidas uma vez que se trata de branquear os crimes de natureza sexual perpetrados sobre as mulheres negras e de controlar os ímpetus sexuais dos homens negros. A virilidade dos homens negros constituía uma ameaça ao poder dos homens brancos que se sentiam inferiores no plano sexual e esse tipo de fragilidade não era de todo aceitável num sistema hierárquico em que o homem branco figurava no topo. Por conseguinte, a efeminação e a humilhação foram as formas usadas pelo colonizador para retirar e anular o poder do homem negro. A esta ideia, a autora acrescenta ainda a objetificação da mulher negra, não detentora de qualquer forma de poder, sempre sujeita ao domínio de homens, brancos ou negros. Quanto às mulheres brancas, que se consolam com o regresso dos maridos, como se nada se tivesse passado, a sua atitude revela também submissão, já que, na verdade elas eram as primeiras a serem subjugadas, neste sistema colonial, ou em qualquer outro, devido ao seu género. Assim, mulheres negras ou mulheres brancas são igualmente vítimas de um sistema machista que as reprime embora não ao mesmo nível (CHIZIANE, 2015).

Neste patamar de vivências oprimidas devido ao domínio masculino, as mulheres negras nunca chegam a ter voz; já

as mulheres brancas estão limitadas a poderem exprimir as suas opiniões no círculo restrito da sua convivência com outras mulheres brancas. Juntas, descobrem na crítica às mulheres negras, que consideram inferiores, o poder que não têm nem em relação ao seu próprio corpo. Pelo menos, nesse aspeto, na medida em que assumiam explicitamente o prazer sexual, as negras estavam no mesmo patamar que os homens. Neste sentido, o controlo do corpo e o controlo das palavras determinam a obediência destas mulheres à convenção social urdida por homens e para os homens, como também o afirma Isabela Figueiredo: “Uma branca não admitia que gostasse de foder, mesmo que gostasse. E não admitir era uma garantia de seriedade para o marido, para a imaculada sociedade toda” (FIGUEIREDO, 2011, p. 21). No entender desta autora, se a mulher negra gostava do ato sexual era porque se permitia a si própria esse prazer, mas para as mulheres brancas, que eram traídas pelos maridos com mulheres negras, esse era um ato próprio dos animais e de mulheres indignas, à luz dos seus valores, por terem vários parceiros.

Os exemplos apresentados por Aida Gomes e por Isabela Figueiredo expõem o rol de atos criminosos infligidos contra os negros e contra as mulheres negras, em particular,

que encontram cumplicidade na aceitação e no recato das suas esposas, elas próprias, moldadas pela ideologia racista e pelo sistema colonial, no qual o homem branco é quem, de facto, tem mais poder. Não se pode esquecer também que, à época, a condição de inferioridade da mulher era socialmente aceite. A discriminação de género não se colocava em causa. A mulher estava sob o domínio masculino em todos os planos e o sexual não era distinto. Por isso, o ato de possuir uma mulher é também uma forma de exercer autoridade sobre ela, de dominar um corpo que passa a ser da sua pertença e do qual tira proveito de acordo com os seus instintos sexuais.

As temáticas apresentadas, neste artigo, foram as que mereceram mais destaque à luz da perspetiva feminina embora houvesse outras que teriam também sido bastante pertinentes, por contribuírem para um conhecimento mais alargado da experiência (pós)colonial. Com efeito, o *corpus* eleito demonstrou grande riqueza e diversidade, pelo que a sua leitura veio ajudar a trazer para o centro das discussões vozes que ajudarão a completar os vazios da História. É neste contraponto de versões, da Literatura e da História, dos vencedores, mas sobretudo dos vencidos, que poderemos compreender melhor o passado. Não esquecendo que

estamos a ler e a interpretar o passado no presente, esse facto não diminui a gravidade dos silêncios ou a injustiça da impunidade de todas as ações criminosas que decorreram do sistema colonial. Esse é também o contributo das mulheres escritoras para a Literatura (pós-)colonial e para a História, por possibilitar que todas as vítimas se possam rever e aprender a viver com a sua história, desta forma, esclarecida e tornada pública.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Maria José Lobo. *Regressos Quase Perfeitos – Memórias de Guerra em Angola*. Lisboa: Tinta da China, 2015.
- BRANCO, Sofia. *As Mulheres e a Guerra Colonial*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2015.
- BUESCU, Helena Carvalho. A casa e a encenação do mundo. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes. *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 27-47, 1999.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- CHIZIANE, Paulina. Sobre Caderno de Memórias Coloniais. In: FIGUEIREDO, Isabela. *Cadernos de Memórias Coloniais*, Alfragide, Caminho, p. 15-22, 2015.
- DULCE Maria Cardoso fala sobre “O Retorno” com Mário Crespo. João Mota. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytQs66q6GQU&spfreload=10.2012>. Acesso em: 28 jan. 2015.
- MARTINS, Catarina. Corpos nus de mulheres negras: poéticas da violência / poéticas da resistência. In: VEIGA, Ana Maria; NICHNIG, Claudia Regina; WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Zair (Orgs.). *Mundos de Mulheres no Brasil*. Curitiba: Editora CRV, p. 175-184, 2019.

EDFELDT, Chatarina. *Uma história na História: Representações da autoria feminina na História da Literatura Portuguesa do século XX*. Montijo: Câmara Municipal do Montijo, 2006.

FERREIRA, José Medeiros. *Portugal Em Transe, História de Portugal*. In: MATTOSO, José (Dir.). v. 8, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

FIGUEIREDO, Isabela. Isabela Figueiredo: O colonialismo era o meu pai. [Entrevista concedida a Alexandra Prado Coelho]. *Público*. 23 dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/isabela-figueiredo-quoto-colonialismo-era-o-meu-paiquot-247765>.

Acesso em 13 fev. 2016.

FIGUEIREDO, Isabela. *Cadernos de Memórias Coloniais*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2011.

FIGUEIREDO, Isabela. *Cadernos de Memórias Coloniais*. Alfragide: Caminho, 2015.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuils, 1987.

GIL, José. Sobre Caderno de Memórias Coloniais. In: FIGUEIREDO, Isabela. *Cadernos de Memórias Coloniais*. Alfragide: Caminho, p. 23-28, 2015.

GOMES, Aida. *Os Pretos de Pousaflores*. Alfragide: D. Quixote, 2011.

GOMES, Carlos de Matos. Prefácio. In: BRANCO, Sofia. *As Mulheres e a Guerra Colonial*. Lisboa: A Esfera dos Livros, p. 9-16, 2015.

GOULD, Isabel Ferreira. Mulheres coloniais no novo romance português. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 2, p. 65-74, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2013.

LOURENÇO, Eduardo. *Do Colonialismo como nosso impensado* In: RIBEIRO, Margarida Calafate; VECCHI, Roberto (Orgs.). Lisboa: Gradiva, 2016.

LUBKEMANN, Stephen C. Race, Class and Kin in the Negotiation of “Internal Strangerhood” among Portuguese Retornados, 1975-2000. In: SMITH, Andrea L. (Org.). *Europe’s Invisible Migrants*, Amsterdam University Press, p. 75-93, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/j.ctt46mxq8.7.pdf?refreqid=excelsior%3A55e1329efafc7154f8f70944dc1383f2>. Acesso em: 18 jun. 2019.

MACHAQUEIRO, Mário. Memórias em Conflito ou o Mal-Estar de Descolonização. In: ROSAS, Fernando; MACHAQUEIRO, Mário; OLIVEIRA, Pedro (Orgs.). *O Adeus ao Império*. Lisboa: Nova Veja, p. 227-245, 2017.

MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho, 1995.

PIRES, Rui Pena. *Migrações e Integração*. Oeiras: Celta Editora, 2003.

PORTUGUAL, um retrato social – Nós e os outros. António Barreto.

[s/d]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hFykNnJg2M&list=PLXXmZ21EWJnh1jMiQyUO9jga37tyFOGpN&index=4>. Acesso em: 13 jun. 2015.

REIS, Bruno Cardoso. Visões das forças políticas portuguesas sobre o fim do império, dois planos em confronto e uma política exemplar de descolonização. In: ROSAS, Fernando; MACHAQUEIRO, Mário; OLIVEIRA, Pedro (Orgs.). *O Adeus ao Império*. Lisboa: Nova Veja, p. 78-101, 2017.

ROSALES, Marta Vilar. Retornos e recomeços: experiências construídas entre Moçambique e Portugal. In: ROSAS, Fernando; MACHAQUEIRO, Mário; OLIVEIRA, Pedro (Orgs.). *O Adeus ao Império*. Lisboa: Nova Veja, p. 209-226, 2017.

SANTOS, António de Almeida. *Quase Memórias: Do Colonialismo e da Descolonização*. v. 1. Cruz Quebrada: Casa das Letras / Editorial Notícias, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Identidade. In: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre Ser e Estar: Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Edições Afrontamento, p. 23-85, 2001.

SANTOS, Maria Irene R.S.; AMARAL, Ana Luísa. Sobre a “Escrita Feminina”, In: Oficina do CES. n. 90, Centro de Estudos Sociais, Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/10987/1/Sobre%20a%20Escrita%20Feminina%27.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2018.

Sandra Isabel Marques

Doutora em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, especialidade Literatura e Cultura – Estudos Comparatistas.

Membro colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, na faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Email: sandragmarques@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6537-7966>

TRAJETÓRIA CONTEMPORÂNEA EM TERRITÓRIOS AFRICANOS: AS EXPERIÊNCIAS ROMANESCAS DE PAULINA CHIZIANE EM MOÇAMBIQUE E SEFI ATTA NA NIGÉRIA

Stela Saes

Resumo: Este artigo destina-se a apresentar um panorama do projeto literário contemporâneo das escritoras Paulina Chiziane de Moçambique e Sefi Atta da Nigéria, concentrando-se nos romances publicados por elas entre a década de 90 e anos 2000. O objetivo é demonstrar de que forma ambas posicionam o projeto político de seus escritos ficcionais, centrando as mulheres em suas demandas e lutas nos territórios africanos da contemporaneidade. Essa perspectiva é possível pois, enquanto autoras comprometidas com os processos de escrita ficcional, cujas condições materiais recaem de maneira política, econômica e social nas narrativas por elas colocadas, uma análise materialista da literatura é capaz de organizar os embates perpetrados pelas trajetórias das personagens e das escritoras enquanto agentes políticos. Ao analisar as experiências romanescas das escritoras, as imbricações entre feminismo, história e literatura revelam-se presentes, pois evidencia-se que a própria existência dessas escritoras e seus textos em um universo colonial, racista, patriarcal e capitalista que oprime constantemente suas mais variadas formas de expressão, é determinante para a consolidação de seus escritos ficcionais.

Palavras-chave: Literaturas africanas. Paulina Chiziane. Sefi Atta. Escrita Feminina. Romance.

Abstract: This paper aims to present an overview of the contemporary literary project about the writers Paulina Chiziane, from Moçambique and Sefi Atta, from Nigeria, focusing on the novels published by them between the 90s and 2000s. The objective is to demonstrate how both of them place the political projects in their fictional writings, centering the women in their demands and struggles in the African territories in the contemporaneity. This perspective is possible because, as authors committed to the process of fictional writing, whose material conditions fall politically, economically and socially in their narratives, a materialistic analysis of the literature is able to organize the struggles

perpetrated by the trajectories of the novel characters and writers as political agents. When analysing the writers' novelistic experiences, the imbrications between feminism, history and literature are showed, because the existence of these writers and their writings in a colonial, racist, patriarchal and capitalist universe that constantly oppresses their different ways of expression, are decisive to the consolidation of their fictional writings.

Keywords: African Literature. Paulina Chiziane. Sefi Atta. Female Writing. Novel.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

À medida que a literatura, como produto cultural, é constituída a partir de uma dada conjuntura, o texto está em constante relação dialética com seu tempo, espaço e condições de produção, de maneira que se constitui como força de expressão, pois a linguagem mobilizada esteticamente emerge as contradições de seu contexto histórico. Nesse sentido, é mais do que necessário perceber quais são as reais circunstâncias de trabalho no tocante às escritoras, o que pode ser vislumbrado – de maneira pioneira – mediante às reflexões de Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* (1929), em que ela assinala, a partir da imagem da suposta irmã de Shakespeare, a desvantagem material e histórica para que mulheres possam escrever ficção ainda no início do século XX.

Além de não conseguirem obter condições mínimas e repertório sociocultural para o exercício da ficção, o legado,

até então, no mundo ocidental, era de que as mulheres que desejavam escrever eram, muitas vezes, proibidas por seus familiares, evitadas pelos editores e repudiadas por jornais. Mesmo com inúmeras adversidades, grande parte daquelas com acesso à educação, no seio da classe burguesa, foram grandes leitoras, que ajudaram, inclusive, a consolidar o gênero romance durante o século XVIII e XIX. No entanto, vale lembrar, elas também sempre foram autoras, e, escrevendo, cometiam enormes transgressões; as que ousavam publicar usando seus próprios nomes recebiam muitas críticas, eram excluídas socialmente ou desconsideradas para o casamento pois extrapolavam o papel designado a elas. Recorrer aos pseudônimos, muitas vezes, era necessário justamente para evitar a exposição pública ou para agradar os editores da época, como foi o caso de Mary Ann Evans assinando suas obras como Georg Eliot.

Assim, mulheres que, de alguma forma, estão ligadas à intelectualidade sempre foram mal vistas na sociedade. Em contexto brasileiro, Clarice Lispector – que também iniciou sua carreira com o uso de pseudônimo e acrônimos¹ –, em seu conto “Amor”², retrata a quão perigosa pode ser a hora em que a mulher começa a pensar, pois, refletindo, ela pode

1 NUNES, Maria Aparecida. “Dissimulações de Clarice Lispector”. Olho d’água, São José do Rio Preto, n. 2, v. 2, p. 66-67, 2010.

2 LISPECTOR, Clarice. “Amor” In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

recusar todos os papéis que foram implantados ao gênero e abandonar aquela vida socialmente imposta da mãe, dona de casa e esposa. Nesse sentido, mulheres que escrevem, pensam, produzem arte e pensamento científico eram – e ainda são – vistas como transgressoras da ordem natural e do lugar que devem, tradicionalmente, ocupar na sociedade.

Além disso, vale lembrar outro aspecto condicionante à escrita feminina que ainda incide atualmente: a de que existe uma separação entre obras feitas por e para mulheres em oposição a obras universais, as quais são lidas por todos os gêneros. Ao partir dessa premissa, toda escritora poderia se dedicar apenas a “assuntos de mulheres”. Nessa perspectiva, muitas ainda são recusadas editorialmente quando ousam retratar histórias de outros campos que não estejam ligados, sobretudo, ao amor. Nessa perspectiva, uma experiência realizada pela escritora norte-americana Catherine Nichols em 2015³ e levantamentos da organização americana VIDA – Women in Literary Arts, revelaram que muitas mulheres deixam de publicar seus livros ou sofrem pressões nas editoras, submetendo-se a mudança de capas, títulos e até nome de autoria para serem aceitas.

3 NICHOLS, Catherine. “Homme de Plume: What I Learned Sending My Novel Out Under a Male Name” In: JEZEBEL: A Supposedly Feminist Website. Disponível em: <https://jezebel.com/homme-de-plume-what-i-learned-sending-my-novel-out-und-1720637627> Acesso em 03 mar. 2020.

A problemática levantada pelas pesquisas levanta também a ideia de que poderia existir alguma especificidade na ficção produzida por mulheres. Hipótese que é refutada por Virginia desde o princípio de seu ensaio justamente pela desigualdade nas oportunidades de escrita daquela época. Ao propor que imaginemos Judith, a irmã de Shakespeare igualmente talentosa, ela afirma que enquanto o escritor da língua inglesa recebia as tratativas necessárias para exercer sua profissão, “[...] sua extraordinariamente bem dotada irmã, suponhamos, permanecia em casa” (WOOLF, 2014, p. 73), estaria à espera do casamento com um homem escolhido pelo seu próprio pai e, mesmo que se revoltasse contra os deveres sociais da época, ao contrário do irmão, não conseguiria espaço de atuação profissional. A história narrada por Woolf acaba com Judith grávida e cometendo suicídio, imagem trágica que faz com que pensemos sobre a realidade de tantas mulheres que tiveram suas trajetórias desconhecidas pelas condições materiais que a imposição patriarcal as submeteu.

Apesar de sempre existirem autoras que conseguiram adentrar as lacunas do sistema que as oprimia, as condições para que uma mulher pudesse se sustentar por esse ofício eram distantes do ideal e necessário. Desde os

apontamentos da escritora inglesa, as mulheres, inclusive as mulheres negras, avançaram consideravelmente no ofício da escrita. Mas enquanto ainda sofrem o machismo presente até hoje para as publicações editoriais, as forças de opressão, violência e silenciamento de mulheres ainda acontecem de maneira sistemática e, por isso, sempre serão tematizadas pela literatura feita por elas.

Pensando, a partir das reflexões iniciais, nas diversas sociedades e tempos históricos estabelecidos desde então – se para determinadas classes e raças de mulheres houve certas conquistas no campo da leitura e da escrita mesmo que não em condições ideais ou de igualdade, para outras, as impossibilidades ainda são, de fato, condicionantes. Nesse sentido, é certo que as próprias condicionantes da imposição patriarcal devem permear a obra literária e o projeto de escrita das mulheres das mais variadas formas, denunciando uma socialização distinta que é marcada pelo machismo das estruturas e das relações, somando-se ainda ao racismo e ao colonialismo dentro da lógica sistemática capitalista do mundo contemporâneo.

Cabe, portanto, neste ponto, investigar os casos de Paulina Chiziane em Moçambique e Sefi Atta na Nigéria, refletindo de que maneira as condições materiais recaem

sobre o processo de escrita ficcional dessas mulheres africanas na contemporaneidade e como se expressam dentro das trincheiras políticas e econômicas sobre as quais estão colocadas.

LITERATURAS AFRICANAS DE MULHERES CONTEMPORÂNEAS

Durante a última década, as publicações de obras – ficcionais ou não – de mulheres africanas cresceram substancialmente. Talvez, quando pensamos nesse cenário, um dos nomes mais aclamados dentro e fora do contexto referido seja o da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie que, após escrever ficção e se apresentar em algumas conferências muito bem recebidas e compartilhadas pelo mundo todo⁴, deixou como legado um nome marcante para a literatura nigeriana e quiçá para todo o continente. Na esteira de Chimamanda, carregam-se outros tantos nomes da escrita romanesca visibilizados e, atualmente, mais acessíveis, como: Buchi Emecheta (nigeriana), Scholastique Mukasonga (Ruanda), Yaa Gyasi (Gana) e Rutendo Tavengerwei (Zimbábue)⁵, além de tantas outras ainda não são editados ou traduzidos fora dos limites de cada nação.

4 Suas conferências mais conhecidas no canal *TEDTalks* são nomeadas “The danger of a single story” de 2009 e “We should all be feminist” de 2013. Ambas foram transformadas em texto, já traduzidas e publicadas pela Companhia das Letras no Brasil.

5 Todas foram publicadas no Brasil.

Talvez, grande parte dessa explosão de publicações de mulheres africanas no Brasil durante a última década caminhe na esteira das conquistas gestadas no âmbito da Lei 10.639/03 (posteriormente alterada para Lei 11.645/11). Após quase vinte anos de sua aprovação, um novo paradigma consolidou-se como conquista importantíssima para a educação brasileira, ligando-se também à literatura, pois ofereceu maior amparo e campo para publicações e engajamentos ligados à cultura e história africana e afro-brasileira, em escolas públicas, particulares e no acesso e pesquisa em universidades. O resultado do movimento negro brasileiro, desde a década de cinquenta, trouxe muito trabalho e enfrentamento para reorganizar a ordem de poder estabelecida dentro das fissuras e contradições do sistema vigente e trouxe resultados evidentes.

Nesse sentido, é necessário que a maior publicação e consumo mercadológico de literaturas africanas seja acompanhado também pelo movimento comprometido da crítica, pois, dado que a literatura deve ser compreendida como manifestação estética e artística em termos dos contextos históricos que a produzem, não se pode perder de vista as próprias condições de tempo e espaço da crítica literária (EAGLETON, 2011, p. 08). Por isso, cabe também

refletir sobre a questão da autonomia relativa da obra literária, já que a escrita ficcional é produzida a partir de um campo ideológico relacionado a uma estrutura material determinada economicamente e historicamente, sendo o papel da crítica engajada o de justamente participar, de maneira contributiva, com o significado das contradições de seu próprio tempo histórico.

Por tais razões, é preciso encarar as publicações de mulheres oriundas do continente africano com determinada especificidade e saber que a presença recente em livrarias e os estudos críticos a respeito, ainda são insuficientes para abarcar a dimensão de escritoras que não conseguem publicar seus textos em seus países de origem e que, infelizmente, ainda são poucas, numericamente, que se lançam ao ofício. Nesse sentido, além do papel da dominação patriarcal⁶, a questão racial e a realidade colonial e globalizante trazem inúmeros desafios que são também revelados na tessitura das obras literárias, no sentido de que a escrita feminina é engajada com sua própria condição de resistência e enfrentamento de tais estruturas.

6 Aqui, o conceito de dominação patriarcal é baseado nas exposições de Heleieth Saffiotti que o determina como um sistema de dominação e exploração de homens sobre as mulheres que é anterior ao capitalismo, mas que se mantém sobre ele e, como consequência, o ajuda a se manter. Para a teórica brasileira, é imprescindível também analisar o patriarcado e o capitalismo na simbiose com o racismo, como sistema de dominação e exploração do branco sobre o negro, já que essas esferas atuam de maneira diferente sobre mulheres brancas e negras. SAFFIOTTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2004.

Nos territórios africanos, a escrita das mulheres foi – e ainda é –, tantas vezes, interdita ou relegada às margens da literatura produzida por homens, principalmente quando nos debruçamos sobre o gênero literário romance. Por ser a forma ficcional que mais possibilita a observação da trajetória e transformação das personagens e, por isso, projeta a capacidade de mudança e atuação dentro de determinado tempo e espaço, escrever sob essa forma e na língua dos colonizadores foi um importante passo, para consolidar para além dos territórios em si, as imagens das novas nações à luz dos processos de independência pelo continente a partir de meados do século XX. Esse grande projeto, no entanto, esteve vinculado estreitamente às experiências masculinas, conforme destaca Stratton (1994).

Nesse sentido, a forma estética por excelência de nosso tempo (LUKÁCS, 1999), o romance, tal como conhecemos hoje, parte dos anseios burgueses ocidentais e se configura como possibilidade de contestação do sistema globalizado vigente, que é capitalista, colonial, racista e patriarcal. Para as mulheres, no entanto, suas participações nas camadas históricas de libertação e construção de um novo mundo foram, muitas vezes, silenciadas ou colocadas em segundo plano, inclusive dos processos de lutas armadas e ideais

nacionalistas⁷. É fato que, tanto a experiência colonial, quanto a independência e o contexto pós esses eventos históricos são vivenciados de maneira distinta por homens e mulheres e, por isso, a literatura pode trazer composições de resistência de enfrentamento diversos para essas narrativas. Por tais motivos é que a escrita, a produção e a leitura deste gênero possibilitam às mulheres o grande exercício da ficção, pois a ideia de uma mulher escrever um texto literário comprometido, traz sempre um outro olhar que se compõe às narrativas já estabelecidas.

Porém, o acesso aos meios que possibilitam o exercício da escrita não é democratizado a toda a população de maneira igualitária. A educação formal, como destacam Soares e Carbonieri (2016) a partir dos estudos de Brown e Stratton, também foi e ainda é determinante para a acessibilidade da escrita para mulheres:

Brown e Stratton elencam, como uma das razões principais para o reduzido número de escritoras na África, se comparado ao de autores homens, o fato de não ter havido, até recentemente, uma equidade de oportunidades educacionais para homens e mulheres na África. Se alfabetizar-se já

7 Aqui caberia destacar a grande importância de mulheres angolanas e moçambicanas na luta armada e que são pouco retratadas em obras literárias. Além de Paulina Chiziane com *Ventos do Apocalipse*, há poucas menções a essas mulheres na ficção. Em uma obra mais divulgada e reconhecida, Ondina, presente em *Mayombe* de Pepetela, talvez represente timidamente a presença feminina na história de libertação nacional.

era uma experiência rara para as mulheres, graduar-se numa universidade era ainda mais difícil. E a educação superior tem sido, como sabemos, uma das características mais recorrentes nos autores africanos que se dedicam a escrever nas línguas europeias. (SOARES; CARBONIERI, 2016, p. 138)

O acesso, portanto, à outras literaturas e à alfabetização na língua do colonizador é fundamental para que um projeto literário feminino seja esboçado e continuado nos países africanos. No caso dos romances produzidos nos continentes e reconhecidos pelo mundo, a apropriação da língua é fator essencial para que este seja lido, editado e, no caso de outros idiomas que não o português, também sejam traduzidos. O acesso à escola, torna-se, desse modo, fator determinante para a formação de escritoras nos territórios africanos, o que já se caracteriza como uma grande desvantagem sociocultural inclusive na contemporaneidade.

Além disso, outro grande fator impeditivo, é a questão racial na imbricação com o colonialismo, que perpassa as esferas já supracitadas. Mesmo que no continente africano as questões raciais sejam encaradas de maneira diversa do Brasil os de outros países americanos, naqueles espaços a mulher negra continua sendo pouco representada e valorizada enquanto escritora, pois a atividade intelectual

que envolve o processo de escrita não é um papel ou função feminina em grande parte das culturas das nações. A realidade colonial e o processo do capitalismo global, mesmo que tenham trazido oportunidades materiais de escolarização para as mulheres negras que desejavam registrar histórias, ainda assim, ajudaram a perpetuar desigualdades já existentes nos entraves patriarcais tanto para a recepção quanto editoração de textos literários produzidos por mulheres. A experiência de Paulina Chiziane comprova esse argumento quando ela diz⁸ sobre as dificuldades, para as mulheres, de acesso e penetração nos espaços oficialmente reconhecidos para escritores em Moçambique.

Por isso, ao analisar as experiências romanescas de Paulina Chiziane em Moçambique e Sefi Atta na Nigéria, tais questões, do racismo, patriarcado, colonialismo e capitalismo global estarão imbricadas, pois a própria existência dessas escritoras em um mundo que, constantemente, oprime suas mais variadas formas de expressão, é determinante para a consolidação de seus escritos ficcionais.

É mister também explorar o contexto contemporâneo que abarca a realidade das mulheres em cada um dos países

8 Entrevista da escritora para o *Brasil de Fato* em 21 de setembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jF8Wxk3o-0&t=4s> Acesso em: 3 mar. 2021.

para elucidar o contexto de produção literária das autoras. Na história de Moçambique é possível estudar muitos movimentos de mulheres, incluindo a luta pela libertação do país e, mais recentemente, a configuração em movimentos e organizações feministas. Atualmente, o país está no 16º lugar no *Monthly ranking of women in national parliaments*⁹ em ocupação de cadeiras no Congresso Nacional, apresentando 42,4% de representação política de mulheres. No último pleito, o índice ainda aumentou e parte dessa participação remete ao envolvimento político em cargos de liderança, existente desde a luta pela libertação nacional contra o colonialismo e o patriarcado na esperança de participação igualitária entre os gêneros para a nova nação. Entretanto, muitas expectativas não se cumpriram e a representatividade parlamentar nem sempre oferece um diálogo aberto entre mulheres moçambicanas, pelo contrário, muitas vezes há conflitos de interesses¹⁰.

Do outro lado do continente, a Nigéria encontra uma realidade bem diferente e está na 185ª posição¹¹ de

9 Monthly ranking of women in national parliaments. Disponível em: <https://data.ipu.org/women-ranking?month=10&year=2020>. Acesso em: 5 mar. 2021.

10 Essa constatação foi elaborada pela socióloga moçambicana Isabel Casimiro no simpósio “Nós tantas outras” promovido pelo Sesc São Paulo em dezembro de 2018. As gravações podem ser conferidas em: https://www.sescsp.org.br/programacao/172731_NOS+TANTAS+OUTRAS. Acesso em: 05 mar 2021.

11 Apenas para se ter uma perspectiva comparativa, o Brasil (143ª posição) está muito mais próximo da realidade nigeriana, as últimas eleições nacionais, em outubro de 2018, alcançaram os inéditos números de 14,6% de participação de mulheres na Câmara e 13,6% no Senado. Vale

representação política feminina com eleições em fevereiro de 2019 que apresentaram apenas 3,6% de participação de mulheres no Baixo Parlamento e 7,3% no Alto Parlamento. Por outro lado, as vozes feministas nigerianas têm alcançado cada vez mais repercussão internacional com iniciativas, movimentos e lideranças sociais, com mais visibilidade ao redor do mundo, tanto em publicações de ficção quanto em reportagens jornalísticas e textos de teorias sociais, históricas e políticas. Sobre esse viés, destaca-se aqui as reflexões sobre o feminismo do continente africano pelo olhar da ativista nigeriana Minna Salami:

The truth is that feminism is an absolute necessity for African societies. While the term ‘feminism’ is an import to Africa (as all English words are), the concept of opposing patriarchy, the *raison d’être* of feminism if you like, is not foreign. Africa has some of the oldest civilizations in the world so while they didn’t always call it feminism (the noun) as far back as we can trace we know that there were women who were feminist (the adjective) and who found ways of opposing patriarchy. Feminism is an important part of African women’s “herstory”. (SALAMI, 2013)¹²

ressaltar também que o pleito foi polarizado e disputado, com grandes episódios de misoginia em oposição às lutas das mulheres para serem ouvidas e representadas.

12 A verdade é que o feminismo é uma necessidade absoluta para as sociedades africanas. [...] Enquanto a palavra “feminismo” é certamente uma importação (como todas as palavras em inglês), o conceito de oposição patriarcal, isto é, a *raison d’être* do feminismo, não é algo novo ou estranho no nosso continente. África tem algumas das civilizações mais antigas do mundo, por isso, embora nem sempre o chamassem de feminismo (o substantivo) até

Historicamente, cabe ressaltar, são diversas os processos de colonização e independência entre Moçambique e Nigéria, além das origens sociais e étnicas de cada território. Porém, as questões trazidas por cada autora que será trabalhada neste artigo – seja de ordem religiosa, política ou institucional – podem ser aproximadas com bastante identificação. E é justamente a razão pela qual o diálogo entre as a escrita feminina de diferentes países acontece, pois, as realidades se encontram em condições econômicas e sociais muito próximas, pois essas escritoras estão, na contemporaneidade, imersas no capitalismo, no racismo e no patriarcado, sistemas sobre os quais reconhecemos seu campo ideológico.

A importância em destacar esses aspectos históricos, políticos e demográficos incide nas possibilidades e perspectivas que estão na base do projeto literário das autoras e na temática de suas obras. Torna-se, além disso, essencial considerar a imbricação entre gênero classe e raça, para a análise da literatura produzida no continente africano hoje. Por isso, é importante considerar a primorosa

onde podemos rastrear sabemos que havia mulheres que eram feministas (o adjetivo) e que encontraram maneiras de se opor ao patriarcado. Portanto, o feminismo é uma parte importante da história das mulheres africanas. [Tradução de **Áurea** Mouzinho] Disponível em: <https://www.ondjangofeminista.com/ondjango/2017/4/10/reivindicando-o-espao-para-nos-chamarmos-feministas-africanas>. Acesso em: 19 nov. 2020.

contribuição da ativista Angela Davis em sua obra *Mulheres, raça e classe* (2016), em que a ideia da intersecção entre essas categorias de análise são mútuas e cruzadas constantemente, para que se possa compreender a sociedade que vivemos e promover uma mudança significativa em direção à liberdade das opressões vividas.

Dessa forma, quando analisamos o projeto de escrita literária das autoras Paulina Chiziane e Sefi Atta, é perceptível a preocupação em retratar o universo das mulheres em Moçambique e na Nigéria, respectivamente, de forma alinhada política e ideologicamente na denúncia das lógicas de dominação e opressão que recaem sobre as trajetórias femininas. Essa marca perpassa não apenas as trajetórias das personagens nos seus principais romances, mas também a função e o trabalho da escritora na sociedade que vivem.

PAULINA CHIZIANE E A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA FEMININA EM MOÇAMBIQUE

Analisar a ficção de Paulina Chiziane é conhecer as trajetórias das mulheres moçambicanas em variados tempos históricos. Mesmo denominando-se como contadora de histórias, ela é considerada a maior romancista de seu país, seu percurso literário é responsável por engajar a luta pelos direitos e sentidos das mulheres. Sobre esse tema,

a escritora já foi questionada algumas vezes a respeito do posicionamento ideológico de sua literatura e **não hesitou em responder que** todas as suas obras são especialmente dedicadas ao universo da mulher¹³. Mesmo não assumindo um caráter feminista propriamente dito, grande parte de seus escritos e da construção de suas personagens orientam trajetórias feministas, no sentido de ser este um movimento que busca a libertação social das mulheres na conjuntura do sistema capitalista e patriarcal.

Chiziane, além de romances, tem uma vasta experiência na escrita de poemas, contos e ensaios, entre outros diversos textos que já foram traduzidos para inúmeras outras línguas e que, no Brasil, por sua vez, sempre encontraram ampla receptividade crítica. Por essa visibilidade, ela pode ser considerada, certamente, a escritora africana de língua portuguesa mais mencionada e conhecida.

Se formar como escritora, porém, não foi um percurso fácil na vida de Paulina, que cresceu durante o período colonial de Moçambique. Como assinala Pereira (2008), ela era filha de uma família de origem simples (seu pai era alfaiate e sua mãe camponesa) que se posicionava abertamente contra o regime dos assimilados na colônia portuguesa, fato que

13 Entrevista de Paulina Chiziane para a BBC Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37734763>. Acesso em: 8 fev. 2021.

é crucial na construção de muitas das suas personagens literárias. Também foi educada na língua do colonizador e teve acesso à educação formal em escolas católicas e para brancos, mas morava em bairros suburbanos para negros não assimilados da cidade de Manjacaze, província de Gaza, sul de Moçambique. Ela chegou a cursar Linguística na Universidade Eduardo Mondlane em Maputo, capital, mas não concluiu o ensino superior.

Outro fator relevante para a construção das identidades da escritora é sua origem chope, um povo tradicionalmente agrário que foi dominado pelo reino de Gungunhana entre 1884 e 1894. Esse período, apesar de ser anterior ao nascimento de Paulina, foi extremamente determinante para a organização estrutural do sul de Moçambique e para o enfrentamento das tropas portuguesas. Já durante a colonização do século XX, quando os portugueses resolveram ocupar definitivamente o território, os chopes ficaram conhecidos por resistir à exploração portuguesa de diversas formas, seja pelo não pagamento de imposto, por reorganizações familiares propositais, descumprindo regras de plantio e colheita ou por meio de símbolos culturais. Um exemplo disso é uma série de cantos¹⁴ que denunciavam o

14 Ainda estamos furiosos; é sempre a mesma história: A filha mais velha tem de pagar o imposto; Natanele diz ao homem branco que o deixe em paz, Natanele diz ao homem branco que me deixe estar; Vocês, os anciãos, devem discutir os nossos assuntos, Pois o homem que

regime colonial e o sistema dos coletores, na tentativa de proteger e libertar seus territórios da ofensiva colonial.

É válido ressaltar, em meio ao panorama histórico e social, que Paulina Chiziane, nascida em 1955, cresceu em um ambiente dividido pela consolidação do regime colonial português e pelo nascimento da luta armada que buscava a independência de Moçambique. De qualquer maneira, é fato que sua formação como contadora de histórias entre o povo chope foi extremamente relevante para sua carreira como escritora, como destaca Ianá de Souza Pereira em seu trabalho de doutorado que promove a escuta de escritoras:

Paulina se lembra que sua avó materna era uma célebre contadora de histórias: muita gente vinha de longe para ouvi-la. Eram histórias chopes que inspiraram muito sua escrita. Posto que considera que o cerne de sua escrita é a oralidade, ela não gosta de nenhuma palavra escrita que não possa ser ouvida, e esse é seu grande dilema ao escrever em português: as ideias mais belas e mais profundas lhe vêm a mente na língua em que se formou, a língua dos chopes. É como se não conseguisse traduzir perfeitamente para o português – que aprendeu na escola – uma mensagem que deseja transmitir. Nesse processo de transpor ideias para o português, é como se tivesse de recriá-las em outra língua e, com isso, ela sente que

os brancos nomearam é filho de um zé -ninguém; Os Chope perderam o direito à sua própria terra. Deixem que lhes conte [...] Canção retratada na obra *Lutar por Moçambique* de Eduardo Mondlane, publicada em 1969, alguns meses após sua morte.

muitos valores se perdem. Assim, apesar da influência europeia que dominou seu país, Paulina é categórica: sua raiz é puramente africana. (PEREIRA, 2018, p. 50)

A atuação de Paulina como militante também merece destaque em sua biografia, participando da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) na luta armada nacionalista durante a guerra de independência de seu país, que se findou em 1975. Foi somente após essa experiência que a autora se dedicou a alguns projetos pessoais e políticos e conseguiu traçar seu percurso literário, o que pôde lhe render, em 2005, uma indicação ao prêmio Nobel da Paz por seus trabalhos em prol da justiça e da igualdade em Moçambique e pela atenção dedicada às questões das mulheres de seu país.

Nesse sentido, no caminho de delinear aspectos sobre a produção de Paulina Chiziane ao longo dos últimos anos, evidencia-se um projeto literário calcado em tal luta: o de dar voz às mulheres moçambicanas inscritas na contemporaneidade sob determinadas estruturas sociais que as oprimem constantemente. Em 1992, ano do Acordo de Paz em Moçambique, a escritora testemunhou sobre a situação da mulher em uma fala que foi organizada no seguinte relato: “Eu, mulher... por uma nova visão de

mundo”, lido na Conferência Internacional da UNESCO sobre a Mulher, Paz e Desenvolvimento em Pequim em 1995. Em suas reflexões, ela diz:

Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade. [...] Pretendo revelar um pouco desta experiência sem falsidade nem superficialização, para quebrar o silêncio, para comunicar-me, para apelar à solidariedade e encorajamento das outras mulheres ou homens que acreditam que se pode construir um mundo melhor. (CHIZIANE, 2013, p. 200-201)

Revela-se, portanto, a constante afirmativa de Paulina de que não existe uma decisão deliberada em privilegiar determinado sexo na sua ficção, mas que, por ser mulher, narra sobre suas impressões e experiências e consegue, dessa maneira, captar e alcançar a vida de tantas outras mulheres circunscritas diante da mesma realidade. É visível, inclusive em seu trabalho como escritora, a opressão e o silenciamento feminino e como é necessário combatê-lo para alcançar um mundo menos desigual.

E será somente no contexto pós-independência que a escritora vai concentrar suas publicações romanescas. Uma das chaves de leitura para seu projeto literário evidencia de que forma os ideais revolucionários ainda tão recentes

não apenas foram enfraquecidos, mas acabaram se abrindo para o capitalismo vigente pós segunda guerra mundial, colocando as mulheres, anteriormente protagonistas dos anseios nacionalistas em Moçambique, em situação de subalternidade, vulnerabilidade e esquecimento. Esse, aliás, é o cenário histórico de seu primeiro romance publicado, quando ela tinha trinta e cinco anos e Moçambique findava uma guerra de desestabilização,¹⁵ entre os movimentos políticos da FRELIMO e da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana).

Recebendo o nome de *Balada de amor ao vento*, publicado em 1990, a obra apresenta-nos a protagonista Sarnau, alguém que demonstra coragem e força ao lidar com a temática do abandono, tanto político quanto amoroso. As clivagens entre o sistema colonial e a subjetividade, colocam o papel social do feminino sempre em relação de subalternidade e os discursos patriarcais reforçam a identidade ‘natural’ desse caráter alimentado pelas estruturas de poder. Apesar dos percalços sociais e familiares, a voz colocada na trajetória da personagem

15 A ideia de uma guerra de desestabilização é utilizada para caracterizar os conflitos do período pós-independência devido ao caráter de crise política e econômica desencadeada pela instabilidade do Estado moçambicano. Uma entrevista com o historiador moçambicano Egídio Vaz em De guerra de desestabilização a guerra civil: historiador moçambicano fala sobre o conflito entre a Frelimo e a Renamo “Uma viagem, muitos balanços” – 20 anos de paz em Moçambique. *Deutsche Welle Africa*, 2 out. 2012. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/de-guerra-de-desestabiliza%C3%A7%C3%A3o-a-guerra-civil-historiador-mo%C3%A7ambicano-fala-sobre-o-conflito-entre-a-frelimo-e-a-renamo/a-16262237>. Acesso em: 3 mar. 2021.

discute e questiona o sentimento amoroso e as relações entre homens e mulheres diante da conjuntura histórica de Moçambique e – vale lembrar – é pela primeira vez que a perspectiva feminina se encontra com a escrita romanesca em língua portuguesa oriunda de uma mulher daquele país.

Após sua estreia, Paulina ainda publica outros inúmeros textos em prosa que abarcam diferentes perspectivas moçambicanas. Ainda depois de *Ventos do apocalipse* (1999) e *O sétimo juramento* (2000), a escritora recebe um prêmio pela obra *Niketche: uma história de poligamia*, em 2002 e agracia o público alguns anos depois com *O alegre canto da perdiz* já em 2008. Todos os romances apresentam protagonismo de mulheres, porém, enquanto os primeiros centram o enredo na guerra, nas tradições, religiões e encontros entre culturas europeias e africanas diante dos desafios nacionais perante a nova questão mundial, os últimos apresentam-se como grandes apostas para seu percurso literário preocupado com a condição e movimentos de mulheres.

Com a personagem Rami em *Niketche: uma história de poligamia*, Paulina ousa retratar a questão da poligamia para as sociedades ao sul de Moçambique sobre o olhar e a voz de uma mulher que vivencia essa experiência em

um contexto muito atual. Decerto, a obra causou uma grande polêmica no país e uma nova inquietação para a crítica literária feminista, que poderia partir de uma perspectiva endógena sobre a poligamia e a monogamia e de que forma essas relações conjugais afetam a mulher inserida nas práticas de poder, que, de uma forma ou de outra, privilegiam o homem. O fato é que, o modo como a personagem entende e desenvolve sua trajetória no romance, questiona as estruturas patriarcais existentes, a ruptura familiar e a realização cotidiana, além de inaugurar uma nova independência para as mulheres. O livro é, de fato, parte fundamental da organização literária em torno da qual se ergue uma estrutura de enfrentamento do sistema patriarcal.

Em seu último romance publicado¹⁶ *O alegre canto da perdiz*, a própria estrutura da narrativa também se vincula ao projeto literário de dar voz às mulheres moçambicanas. Ao misturar a trajetória de diversas personagens, especialmente Delfina e Maria das Dores, com fábulas e mitos de fundação sobre a história de Moçambique, da Zambézia e da relação

16 Paulina também publicou desde 2008, outras obras, como: *as heroínas sem nome – memórias de guerra e paz das mulheres em Angola*, em parceria com Dya Kasembe (2008), o livro de contos *As andorinhas* (2009), o texto *Eu mulher... por uma nova visão de mundo* (2013), as obras *Na mão de Deus* (2013), *Por quem vibram os tambores do além* (2013), *Ngoma Yethu: O curandeiro e o novo testamento* (2015) e o livro de poemas *O canto dos escravos* (2017). Suas publicações entre 2013 e 2015 contam com a coautoria de uma médium, um curandeiro e uma curandeira e circundam sobre questões de espiritismo e feitiçaria em Moçambique. A própria escritora não define as obras como romances.

entre homens e mulheres, o enredo apresenta diversos sentidos que coincidem com momentos históricos em que as mulheres buscam, em forma de diálogo, resgatar seu passado para a compreensão das demandas do presente.

É evidente que, na marca da voz e da corporeidade das personagens femininas de *O alegre canto da perdiz*, há uma denúncia da opressão vivida pelas mulheres moçambicanas ao longo dos principais movimentos históricos, como o casamento forçado, o estupro, a sobrecarga de tarefas práticas e emocionais, o sustento da família etc. O período do colonialismo português, a forte influência das religiões cristãs, o capitalismo, o patriarcado e, inclusive, os novos movimentos de globalização, condicionam as mulheres a novos papéis de subordinação. A narrativa e as personagens questionam essas premissas o tempo todo, tentando ressignificar tais demandas a cada circunstância.

De fato, o percurso voltado aqui à literatura romanesca de Paulina Chiziane mostra de que forma a escritora é engajada política e socialmente com as mulheres moçambicanas, buscando refletir sobre as lutas, direitos e desafios da contemporaneidade em constante diálogo com pautas de reivindicação dos direitos das mulheres ao redor do mundo e com o próprio lugar da escrita elaborada por mulheres de

seu país. Por isso, a crítica literária deve estar consciente que a escrita de Paulina está comprometida com a libertação das mulheres moçambicanas – e de todas as mulheres – em todas as experiências romanescas da autora.

A EXPERIÊNCIA DE SEFI ATTA COMO ESCRITORA NIGERIANA

Sefi Atta talvez não seja o nome mais conhecido da literatura nigeriana que é publicada no Brasil hoje. Em meio a nomes como Chimamanda Ngozi Adichie, Buchi Emecheta e Adebayo Ayobami que tornaram-se sensação para o campo das literaturas estrangeiras por aqui, com publicações relevantes e grande público leitor, Sefi, que nasce em Lagos, na Nigéria, em 1964, escreve seu romance de estreia *Everything good will come*¹⁷ em 2005, porém, apesar da obra já ter sido premiada com o “Wole Soyinka de Literatura Africana”¹⁸, a edição brasileira do texto chega quase dez anos depois e, apenas com a reedição em 2020, por parte de um clube de assinatura de livros¹⁹, ela finalmente ganha mais projeção no território nacional, assim como as demais escritoras supracitadas. De qualquer

17 A última edição em língua inglesa foi publicada em 2019 pela Myriad Editions em Oxford, Inglaterra. ATTA, Sefi. *Everything good will come*. Oxford: Myriad Editions, 2019 e a tradução brasileira, baseada na primeira edição, é da Editora Record de 2013.

18 *Everything good will come* foi o primeiro livro a ser premiado com o Wole Soyinka, que leva esse nome em homenagem a outro grande escritor do país nigeriano, autor de: *Os intérpretes* (1980), *O Leão e A Jóia* (1986) e *Melhor partires de madrugada* (2008).

19 A reedição do livro de Sefi Atta foi resultado da curadoria da nigeriana Adebayo, Ayobami, que escreveu seu romance *Fique comigo* com grande sucesso entre os leitores do referido clube.

forma, Atta faz parte de uma chamada “nova geração de autores nigerianos”, alicerçados por célebres precursores, como Chinua Achebe.

A autora, que vem de uma família com origens iorubás, estudou em colégios nigerianos, mudou-se primeiramente para Inglaterra para fazer faculdade (formando-se em administração) e depois para os Estados Unidos, onde estudou Escrita Criativa e reside desde 1994. Após seu primeiro livro, ela também publicou outros romances: em 2010, *Swallow*, três anos depois, *A Bit of Difference* e, recentemente, a obra *The Bead Collector*, todos ainda inéditos no Brasil. Além dos romances, a autora é conhecida por seus roteiros premiados, peças teatrais encenadas internacionalmente, radionovelas famosas, contos diversos e um livro infantil, dividindo seu tempo também com sua produtora em Lagos que atua junto à instituições do país com projetos de leituras encenadas. A autora declara em sua página²⁰ que acredita no poder e na importância do ofício da escrita como processo importante para que todas as histórias possam ser contadas sem silenciamentos.

E é justamente esse o projeto literário que incide sobre seu processo criativo ficcional e até para a construção de suas personagens, como é possível observar no trecho em

20 Página da autora: <http://www.sefiatta.com/>.

que Grace Ameh salienta para Enitan, a protagonista do já referido primeiro romance: “No país em que vivemos, onde as palavras são tão facilmente eliminadas de nossa Constituição, de publicações e registros públicos, o ato de escrever é ativismo” (ATTA, 2013, p. 286).

Toda a trajetória literária de publicação da autora acontece em um período mais recente da história da Nigéria, um país que, diferentemente de Moçambique em relação aos processos de independência, teve dificuldades imensas de se constituir enquanto nação devido à falta de coesão entre seus povos, enfrentando, assim, inúmeras tensões e guerras separatistas de territórios (considerando as maiores populações: fulanis, hauças, iorubás e ibos). Dessa forma, o arranjo histórico e cultural do país foi sempre estabelecido politicamente desde a sua independência:

Quanto à independência, ficou agendada para 1º de outubro de 1960, em uma cerimônia considerada uma verdadeira caricatura das relações entre Grã-Bretanha e Nigéria naquele momento. Nela, o Dr. Margai, representando o governo da Nigéria, deu o braço à Sua Majestade, a Rainha Isabel. Assim, a política pragmática britânica deu ensejo para que se formasse uma imagem resumida na ideia de “partir para melhor ficar”. (HERNANDEZ, 2008, p. 202)

De acordo com o exposto, a política extremamente pragmática na independência da Nigéria, que também se distancia a realidade nigeriana da moçambicana, culminaram na independência do país em 1960 a partir de acordos e reformas políticas determinadas pelos britânicos, que conduziram todo o processo com a pretensão de gerenciar suas partes e manter relações econômicas com certa vantagem. Após momentos de muita tensão, como a Guerra da Biafra entre 1967 e 1970, a reunificação da Nigéria contou com diferentes partidos políticos, de distintas matrizes ideológicas e culturais, que disputavam e ainda questionam o poder e os territórios de acordo com concentração de riquezas e interesses econômicos.

Esse espaço em constante conflito compartilha, em certa medida, insatisfações políticas relacionadas ao colonizador e necessidades de mobilizações sociais. De maneira análoga, as confluências do patriarcado, do racismo e da estrutura colonial encontram, no constante contexto de opressão, variadas formas de incidir sobre os sujeitos históricos e tendem a silenciar narrativas que poderiam questionar e reavaliar as determinações. É sobre esse contexto que os romances de Sefi Atta ganham ainda mais projeção quando analisados sob a perspectiva da importância da escrita feminina.

As imbricações entre história e literatura também garantem até mesmo a organização dos romances de Atta, pois os capítulos se seu primeiro livro, *Everything good will come* recebem como título alguns dos anos cruciais para as questões políticas da Nigéria pós-independência, conhecidos como período das Juntas Militares (1970 a 1999)²¹. O ambiente da cidade de Lagos, a metrópole do lado ocidental do continente, que até 1991 foi a capital do país, é determinante para a circulação dos anseios das personagens. Mas é justamente a perspectiva de uma mulher, que mobiliza todas as suas relações para, enfim, descobrir seu lugar, que revela o poder de diálogo entre o projeto literário da escritora e a necessidade de contar novas histórias que perpassam aquele tempo e espaço narrado.

Já no romance *Swallon*, a década de oitenta é marcada pela forte repressão e austeridade política em Lagos. Como efeito, as alternativas de vida para a protagonista Tolani – e para as mulheres de maneira geral – tornam-se cada vez mais restritas. Apesar de um texto centrado na autodescoberta da personagem, é a inserção dela enquanto mulher em uma sociedade patriarcal e capitalista que a leva aos piores caminhos possíveis. Uma narrativa que

21 FALOLA, Toyin. ADERINTO, Saheed. Nigeria, Nationalism, and Writing History. Rochester, NY: Boydell & Brewer, Ltd, 2011.

potencializa a experiência de Atta de elucidar as tentativas de sobrevivência de mulheres em um campo de opressões.

No mesmo sentido e dialogando diretamente com o primeiro romance e com a biografia da própria autora, *A Bit of Difference* é um livro que delimita o globalizado território da Nigéria hoje, com a apresentação de Deola Bello como protagonista, que vai da Nigéria para Inglaterra e carrega as aproximações e distanciamentos que marcaram a relação colonial entre os países no percurso histórico de sua própria vida material. Hoje, a autora de cinquenta e sete anos também divide seu tempo entre o continente africano e o americano e, dessa maneira, consegue realizar pontes subjetivas e objetivas que afetam as realidades de cada país.

Já em sua mais recente publicação, o romance *The Bead Collector*, é possível perceber, como pano de fundo histórico, o período dos duros regimes militares após a década de setenta, centrando o panorama narrativo ao redor de Remi Lawal, cujos conflitos sociais e econômicos estão em constante diálogo com a crise de seu país. Por isso, a Nigéria é também uma personagem central para esse texto, colocando-se como o lugar explorado do mundo capitalista e globalizado, mas que precisa se organizar para além de suas diferenças na tentativa de validar-se pelo

sistema capitalista contemporâneo. Sefi Atta, com sua última obra no gênero publicada, posiciona novamente as mulheres diante dos conflitos de seu país, colocando as questões da maternidade, dos relacionamentos, do casamento e do próprio acesso à educação para as mulheres como centrais para as necessidades do território nigeriano.

Diante dessa trajetória pela experiência romanesca de uma das mais promissoras autoras nigerianas da atualidade, evidencia-se a necessidade de dar voz às mulheres para que outras histórias sejam contadas. A escrita de mulheres em territórios africanos garante a pluralidade, parafraseando, então, a conterrânea de Atta, Chimamanda Ngozi Adichie, em sua palestra “The danger of a single story” no TED Talks (2009), entrar em contato com essas literaturas é um caminho para que não tenhamos o perigo de uma única história sendo contada.²²

Mesmo sem a quantidade de livros acessíveis a leitores brasileiros que possui Paulina Chiziane, a escritora nigeriana também se lança a um projeto literário que visibiliza sua escrita em favor das demandas das mulheres no continente africano. Ao somar duas vozes entre outras tantas histórias femininas pelo mundo, é possível vislumbrar um caminho

22 ADICHIE, Chimamanda Ngozi. “The danger of a single story” *Ted Talks*. 2009. Disponível em: http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br. Acesso em: 6 mar. 2021.

em que a escrita de mulheres se projete para além das trincheiras sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto Paulina Chiziane é considerada veterana romancista das literaturas africanas em língua portuguesa, Sefi Atta ainda é pouco reconhecida dentro da crítica literária sobre os romances nigerianos em língua inglesa. A primeira já foi até alvo de polêmicas por seus temas que envolvem as relações pessoais, como a poligamia, e os conflitos culturais entre norte e sul de Moçambique. Já para o contexto nigeriano, a segunda autora destaca-se nas temáticas da interlocução entre os papéis sociais desempenhados pelas mulheres nigerianas e a colocação do próprio país no contexto global.

Apesar de alguns distanciamentos que podem ser observados entre a escrita de Sefi Atta, que até mesmo pela sua trajetória pessoal, parece ser direcionada para um público de fora da Nigéria, enquanto Paulina Chiziane se concentra na vivência moçambicana mais íntima, ambas posicionam o projeto político de seus escritos ficcionais privilegiando as mulheres em suas demandas e lutas nos territórios africanos diante da contemporaneidade. Ambas são escritoras responsáveis por apresentar-nos um projeto

literário que privilegia a presença e a luta das mulheres em seus territórios.

O fato é que o campo ideológico, de valores e ideias do sistema patriarcal e capitalista não são suficientes para atender demandas da literatura e da própria vida das escritoras, então elas reproduzem, no campo literário, um projeto literário romanesco que levanta questões e análises sobre suas condições materiais e históricas. Isso acontece pelo fato de que, as mulheres, por estarem na esteira do capitalismo e do patriarcado, se colocam e constroem seus romances e personagens colocando-se nas trincheiras dos embates.

Soma-se ainda o fato de ambas serem escritoras negras em um universo racista em países que não apenas sofreram processos intensos de colonização, mas que também tiveram suas populações originais expurgadas para outros continentes em um intenso tráfico de pessoas escravizadas. Todas as experiências colocadas pelas mulheres negras perpassam a ficção das escritoras que inserem suas personagens, também negras, para se projetarem como vozes potentes na concretização de suas próprias histórias.

Escolhendo a forma do romance como gênero literário capaz de elucidar as trajetórias das personagens circunscritas

e das próprias experiências enquanto escritoras, Paulina e Sefi podem, assim, colaborar com leituras sobre a potencialidade da escrita de mulheres ontem e hoje a partir de suas realidades materiais.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. The danger of a single story. *Ted Talks*. 2009. Disponível em: http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br Acesso em: 6 mar. 2021
- ATTA, Sefi. *Everything good will come*. Oxford: Myriad Editions, 2019.
- ATTA, Sefi. *Tudo de bom vai acontecer*. São Paulo: Editora Record, 2013.
- ATTA, Sefi. *Swallow*. Northampton: Interlink Books, 2012.
- ATTA, Sefi. *A Bit of Difference*. Northampton: Interlink Books, 2012.
- ATTA, Sefi. *The Bead Collector*. Northampton: Interlink Books, 2018.
- BARROSO, Marta. Egídio Vaz em De guerra de desestabilização a guerra civil: historiador moçambicano fala sobre o conflito entre a FRELIMO e a RENAMO: uma viagem, muitos balanços – 20 anos de paz em moçambique. *Deutsche Welle Africa*, 2 out. 2012. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/de-guerra-de-desestabiliza%C3%A7%C3%A3o-a-guerra-civil-historiador-mo%C3%A7ambicano-fala-sobre-o-conflito-entre-a-frelimo-e-a-renamo/a-16262237>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- BRASIL. Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003. D.O.U. de 10 de janeiro de 2003.
- BDF Entrevista. Brasil de Fato em 21 de setembro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jF8WAXk3o-0&t=4s>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- CASIMIRO, Isabel. Movimentos de Mulheres em Culturas Diversas. *Mesa redonda promovida pelo Encontro Internacional Nós tantas outras*. SESC, 2018. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/12772_MESAS+DE+DEBATE+NOS+TANTAS+OUTRAS. Acesso em: 5 mar. 2021.

- CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- CHIZIANE, Paulina. *Balada de amor ao vento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche. Uma história de poligamia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- CHIZIANE, Paulina. *O sétimo juramento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- CHIZIANE, Paulina. *Ventos do apocalipse*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.
- CHIZIANE, Paulina. Eu, mulher... por uma nova visão do mundo. *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Rio de Janeiro, n. 10, p. 199-205, 2013.
- CISNE, Mirla. *Marxismo: uma teoria indispensável à luta feminista*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/ANAIS%20IV%20COLOQUIO/comunica%E7%F5es/GT4/gt4m3c6.PDF>. Acesso em: 20 fev. 2021.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo editorial, 2016.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FAGUNDEZ, Ingrid. Entrevista de Paulina Chiziane para a BBC Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37734763>. Acesso em: 8 fev. 2021.
- FALOLA, Toyin. ADERINTO, Saheed. *Nigeria, Nationalism, and Writing History*. Rochester, NY: Boydell & Brewer, Ltd, 2011.
- HERNANDEZ, Leila Leite. HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- IPU Parline. Monthly ranking of women in national parliaments. Disponível em: <https://data.ipu.org/women-ranking?month=10&year=2020>. Acesso em :19 nov. 2020.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo, Editora 34, 1999.
- MONDLANE, Eduardo. *Lutar por Moçambique*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1975
- MOUZINHO. Áurea. Reivindicando o espaço para nos chamarmos Feministas Africanas: Apresentação e suplemento à tradução do texto de Minna Salami. In: MOUZINHO. Áurea. *Uma breve história do feminismo africano*. Angola: Ondjango Feminista, 2017. Disponível em: <https://www.ondjangofeminista.com/ondjango/2017/4/10/reivindicando-o-espao-para-nos-chamarmos-feministas-africanas>. Acesso em: 5 mar. 2021.
- NICHOLS, Catherine. Homme de Plume: What I Learned Sending My Novel Out Under a Male Name. In: JEZEBEL. *A Supposedly Feminist*. Disponível em: <https://jezebel.com/homme-de-plume-what-i-learned-sending-my-novel-out-und-1720637627>. Acesso em: 3 mar. 2020.
- NUNES, Maria Aparecida. Dissimulações de Clarice Lispector. *Olho d'água*. São José do Rio Preto, v. 2, n. 2, p. 66-77, 2010.
- PEREIRA, Ianá de Souza. *De contos a depoimentos: memórias de escritoras negras brasileiras e Moçambicanas*. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SAFFIOTTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2004.
- SOARES, Cláudia Regina. CARBONIERI, Divanize. *Nervous conditions: a literatura africana escrita por mulheres e o tema da educação formal*. UFMA/Campus III, v. 1, n. 3, p. 133-156, outubro/dezembro de 2016.
- STRATTON. Florence. *Contemporary African literature and the politics of Gender*. New York: Routledge, 1994.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014.

Stela Saes

Mestra. USP. Literaturas africanas, estudos comparados, literatura, feminismo e história.
Participação no grupo de Pesquisa Núcleo Brasil África – Universidade

de São Paulo. Literaturas africanas de língua portuguesa, Estudos Comparados, Literatura, Feminismo, História.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1399489912142103>

E-mail: stela.saes@usp.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3741-6061>



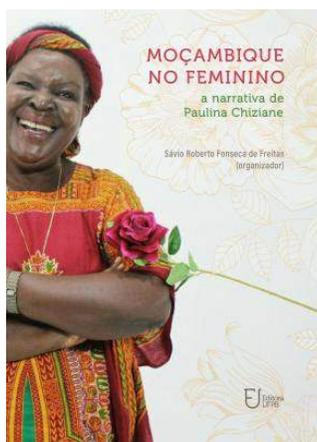
MISCELÂNEA



RESENHA DE MOÇAMBIQUE NO FEMININO: A NARRATIVA DE PAULINA CHIZIANE. SÁVIO ROBERTO FONSECA DE FREITAS (ORG.). JOÃO PESSOA: EDITORA UFPB, 2021	839
ENTREVISTA COM TATIANA SALEM LEVY	862

**RESENHA DE MOÇAMBIQUE NO FEMININO:
A NARRATIVA DE PAULINA CHIZIANE. SÁVIO
ROBERTO FONSECA DE FREITAS (ORG.).
JOÃO PESSOA: EDITORA UFPB, 2021**

Luciana Morais da Silva



O convite a tratar de uma literatura sobre o feminino e escrita por uma mulher remete ao encontro com um universo por vezes esquecido ou pouco compreendido. A literatura de Paulina Chiziane torna pungente a realidade do feminino em Moçambique, possibilitando a descoberta de sentidos e emoções por vezes obscuros em uma sociedade em que as mulheres aprenderam a ocultar seus gritos e suas dores. Nas palavras da autora: “Reencontrei na escrita o preenchimento do vazio e incompreensão que se erguia à minha volta”

(CHIZIANE, 2013, p. 202). Não é à toa que Paulina Chiziane tornou-se a primeira mulher a publicar um romance em Moçambique. Sua história de construção literária, bem como sua identidade feminina, permitiu a imersão nas imagens de sua terra e na compreensão dos embates enfrentados pela mulher em uma sociedade profundamente patriarcal.

As narrativas da autora mapeiam o imaginário moçambicano, permitindo que se mergulhe na vastidão de elementos que, conjugados, formam suas personagens femininas e suas lutas quotidianas. Não se trata de um encontro fortuito com estruturas capazes de possibilitar a um autor enveredar pelos caminhos do feminino, e sim uma recuperação atenciosa dos saberes e sabores do ser mulher e escrever sobre mulheres. Como revela a própria autora: “A condição social da mulher inspirou-me e tornou-se meu tema. Coloquei no papel a aspirações da mulher no campo afectivo para que o mundo as veja, as conheça e reflita sobre elas” (CHIZIANE, 2013, p. 202). A escritora tornou-se umas das poucas escritoras de sua terra, principalmente por decidir narrar histórias de mulheres. Suas obras mostram, de certa forma, os gritos emudecidos de mulheres “quando algo lhes dá amargura da forma como pensam e sentem” (CHIZIANE, 2013, p. 202).

A escritora moçambicana ao dar voz aos gritos e mesmo censuras, denunciando as dificuldades e a obscuridade em que vivem muitas mulheres, conseguiu realizar um movimento de ressignificação do feminino, não apenas em Moçambique, mas também na diversidade de lugares pelos quais passa. A autora, ao tratar dos preconceitos sofridos, observa: “Como é que a sociedade recebeu a notícia de que eu estava a escrever o meu livro? Primeiro com cepticismo e muito desprezo da parte dos homens” (CHIZIANE, 2013, p. 203). Como muitas de suas narrativas revelam parece que em muitos lugares, ainda hoje, o questionamento é o mesmo: O feminino pode enfrentar seus medos e dores? As mulheres são capazes de narrar suas próprias histórias? E, em sendo capazes de narrar suas histórias, sabem fazê-lo em um romance? Acerca disso, talvez consciente ou não das discussões travadas por Simone de Beauvoir (1949), Chiziane observa seu papel confrontador face ao raciocínio redutor de que cabe à mulher escritora o lugar da desrazão, visto que uma mulher só é capaz de escrever “poeminhas de amor” (CHIZIANE, 2013, p. 203), nada mais. Frente ao conflito diante de sua missão de escrita, ela comprometeu-se a mostrar “pela prática que as mulheres podem escrever e escrever bem” (CHIZIANE, 2013, p. 203). Questionar, propor leituras e, principalmente, demonstrar a importância do feminino para

as Literaturas de Língua Portuguesa é o objetivo dos autores de *Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane*, coletânea crítica organizada por Sávio Roberto Fonseca de Freitas e editada pela UFPB em 2021.

Composta por artigos apresentados como trabalho final da disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e por artigos elaborados por professores que estudam a obra de Paulina Chiziane, o livro organizado por Freitas promove um profícuo debate acerca do feminino e seus enfrentamentos nos caminhos moçambicanos. A conhecida escritora Paulina Chiziane revela-se por uma significativa simplicidade e uma grandiosidade incontornável. A moçambicana não teme o posicionamento firme e a discussão das mazelas sociais. Em seus mundos ficcionais, as personagens são vilipendiadas de seus direitos e de suas vontades, porém ainda assim seguem o caminho da luta, enfrentando os dissabores da mesquinhez humana. Suas lutas são travadas pela força de personagens forjadas pelas imposições da vida cotidiana. A autora nomeia-se como “uma contadora de estórias” (FREITAS, 2021, p. 6), e “é assim que ela apresenta o universo das mulheres moçambicanas para o mundo” (FREITAS, 2021, p. 6), demonstrando a grande relevância delas em suas narrativas (FREITAS, 2021, p. 6).

O livro é constituído por dez percursos reflexivos diferentes, centrados na produção literária da moçambicana Chiziane e explorando os muitos caminhos presentes em suas obras. Os estudos perpassam a constituição de personagens, seus medos, angústias, memórias, histórias, sofrimentos etc., e surpreendem pelas idas e vindas observadas nas obras ficcionais. A leitura de Ana Oliveira, “A centralidade mística e a fertilidade feminina em *Ventos do apocalipse*, de Paulina Chiziane”, constrói uma reflexão interessante sobre a contradição existente na sociedade moçambicana. Para Oliveira, há um paradoxo na transmissão de histórias: no contexto social a mulher é valorizada, sendo a responsável por passar os ensinamentos da tradição, por meio das narrativas orais; no contexto literário, porém, as mulheres encontraram muita dificuldade para serem reconhecidas por sua produção. A escritora pertence, segundo a análise crítica, a uma geração que tem suas produções literárias marcadas por uma forte herança oral. Assim, a produção de Chiziane teria como ponto central a conquista da valorização no contexto literário, mas também a consolidação de uma forma de narrar muito própria e marcada pelos relatos orais de “histórias de vida” (OLIVEIRA, 2021, p.8).

Como a pesquisadora observa, a moçambicana revela um conjunto de elementos pertencentes ao feminino, tratando da maternidade, da fecundidade, e ainda destacando os grandes obstáculos impostos à mulher pela convivência em uma sociedade patriarcal, especialmente após a invasão da “cultura do colonizador na sociedade moçambicana” (OLIVEIRA, 2021, p.8). O romance analisado, *Ventos do Apocalipse*, por exemplo, é apresentado em meio a dualidade entre a miséria da guerra e a existência de uma mulher sedutora e capaz de a tudo conquistar. Nele, a “mulher é tratada como objeto de pertença, entretanto é notório o poder e a força que esta gera no ambiente” (OLIVEIRA, 2021, p. 7). O feminino que sofre e luta contra suas angústias bebe de uma aparente força da terra para, então, transbordar as limitações impostas pela subcondição dada à mulher e redefinir o imaginário local.

A redefinição desse imaginário sobre a mulher em Moçambique também está presente no artigo “Memória e experiência: uma leitura do romance *O alegre canto da perdiz*”, de Cíntia Kütter. No percurso pelo romance, são encontrados os caminhos da própria mulher moçambicana, tanto o da escritora, quanto o de suas personagens, face aos conflitos presentes na história recente de Moçambique.

Como destaca Kütter, os testemunhos e experiências nele encontrados propõem o debate de temas polêmicos e, ainda, a exploração da mulher e da terra, perpetuando, em certo sentido, o flagelo: colonizador x colonizado. Assim, a opressão ao feminino, por vezes, é tão violenta que a própria mulher perpetua sua dor com a ideia de que “se fui explorada, irei explorar” (KÜTTER, 2021, p. 23), colocando as filhas como alvos da deturpação do ambiente familiar ao reproduzir “geração após geração, os mandos e desmandos do colonialismo, antes impostos pelo branco colonizador” (KÜTTER, 2021, p. 23).

A memória e a história estão presentes na análise realizada, enfatizando o modo como, mesmo após a independência, os rastros permanecem vivos no imaginário moçambicano e, deste modo, o objetivo da escritora estaria “calcado em estabelecer uma ponte entre o *passado desaparecido* e a *presença do presente*, para que este passado colonial, não seja esquecido mesmo após a independência” (KÜTTER, 2021, p. 28, grifos do autor). Nesse mundo aparentemente desencantado, a pesquisadora percebe o silenciamento e o esquecimento como marcos importante para a compreensão do romance, já que são também as memórias, que afetam a personagem

Maria das Dores, parte da aura sagrada presente na ficção de Chiziane. Como observa Kütter, nesse romance, as personagens femininas e sua trajetória pelas gerações dessa família seriam frutos das memórias doloridas dessa terra mãe.

O percurso empreendido por Débora Pantaleão, em “Tragicidade e loucura: uma análise sobre a trajetória da personagem Emelina no romance ‘Ventos do apocalipse’ de Paulina Chiziane”, esclarece acerca dos caminhos escolhidos para a personagem irromper na narrativa. A proposta de leitura envereda pela loucura e tragédia que perpassam a condição de personagens marcadas pelo caos e pela guerra. À mulher resta certo medo e angústia indicados no desencanto pouco a pouco identificado nas diversas referências ao homem perdido. Nesse contexto, o caminho encontrado para a presente leitura é o da trajetória de loucura e tragicidade presente nos dias da personagem Emelina, a mãe do apocalipse.

Há, portanto, o destaque na narrativa para as feridas abertas pelas dores derivadas das práticas coloniais, marcando profundamente as personagens. Para tanto, “é preciso compreender primeiramente a essência anti-colonial do projeto de moçambicanidade do qual ela

faz parte” (PANTALEÃO, 2021, p. 36). Chiziane em sua produção literária elabora, conforme observado na análise realizada, um mundo de mulheres moçambicanas em meio a um ambiente em que tradição e ruptura se cruzam, estabelecendo confrontos entre tradição e modernidade e, também, entre colonizador e colonizado. Chiziane em sua produção literária promove o debate também acerca das mazelas coloniais perpetuadas pelos próprios colonizados. Acerca disso, Pantaleão observa que a escravidão realizada pelos moçambicanos tem características ainda mais cruéis. Como ela mostra, nos trilhos das reflexões de Mia Couto, as elites africanas foram coniventes com a escravatura, já que enriqueceram, à época, vendendo escravos.

O caráter apocalíptico da personagem feminina evoca uma maneira de romper com expectativas, estabelecendo um novo olhar para o feminino, que levado ao seu limite é capaz de atos impensados e impensáveis. Com isso, o feminino acaba excluído da sociedade, mas profundamente ligado a um mundo de significações, como demonstra a leitura realizada por Pantaleão, em que a loucura e a tragédia perpassam a existência de Emelina.

O estudo realizado por Izabel Teixeira, em “As mulheres e as guerras em Moçambique na obra de Paulina Chiziane”,

ressalva o percurso pela história da construção do país evidenciado pela escritora, principalmente ao expor os “os problemas do colonialismo: exploração, segregação, injustiças” (TEIXEIRA, 2021, p. 58). Nessa trajetória, como o próprio título destaca, há a percepção, em diferentes narrativas, das variadas “questões inerentes à mulher” (TEIXEIRA, 2021, p. 58), ao mesmo tempo em que mostra a denuncia dos problemas do contato entre colonizador x colonizado, efetuada por Chiziane. Os caminhos escolhidos por Teixeira apontam para o mapeamento da história do país, lembrando apenas das distinções cronológicas entre os romances que não seguem rigorosamente datas ou marcos históricos de modo formal.

Os relatos acerca das experiências das personagens revelam as nuances culturais, as representações identitárias e a imersão na construção do feminino, em meio aos conflitos de guerra, dentre outras questões.

No contexto das mulheres e das guerras, Teixeira conseguiu estabelecer uma leitura panorâmica do cenário desafiador enfrentado pelo feminino face à exploração imposta e aos conflitos históricos e subjetivos. Em suas palavras: “mulher e colônia são uma ambiguidade, antes da guerra, ambas violentamente exploradas, a bel prazer

e interesse do colonizador, em uma prática de, mais ou menos, meio século de existência” (TEIXEIRA, 2021, p. 69). O feminino em Chiziane, como aponta, em suas diversas ações, vai desenhando a ideia de uma sociedade ampla e variada, especialmente ao descortinar as muitas subjetividades que se conectam.

Larissa Souza, de modo um pouco diferente dos demais, estabelece como proposta refletir sobre duas escritoras contemporâneas, Paulina Chiziane e Lília Momplé, em “A autoria feminina em moçambique pós 75: algumas reflexões”. A reflexão tem como foco inicial o mapeamento das lutas do feminino pelo direito de estudar, a educação, segundo ela, é “muito pouco discutida nos estudos sobre a produção de mulheres” (SOUZA, 2021, p. 72), apesar de ser essencial para que se compreenda a invisibilidade e os preconceitos “que rondam o espaço crítico sobre o feminino” (SOUZA, 2021, p. 72). O resultado do acesso à educação apenas a grupos privilegiados acaba por perpetuar preconceitos e consolidar a estapafúrdia ideia de que falta à mulher capacidade, como já denunciado por Chiziane (2013) em diferentes momentos.

Com trajetórias distintas, mas marcadas pelo enfrentamento das mazelas de seu país, Chiziane e

Momplé lançam mão do feminino para explicitá-las. Em seu estudo, Souza mostra a origem e a história das escritoras, lembrando que o enfrentamento das problemáticas sociais realizado pelas escritoras culmina na tessitura de uma força de resistência diante das complicações que envolvem o feminino em Moçambique. Ela aproveita e traça o panorama das publicações no contexto brasileiro, refletindo o modo como as escritoras acabam preteridas frente aos escritores, e afirma: “A marginalização da autoria feminina pela crítica e, conseqüentemente, pelo mercado editorial não é apenas um problema em Moçambique” (SOUZA, 2021, p. 81). Assim, nota-se a complexidade enfrentada por cada uma das duas escritoras para conseguir publicar e conquistar o espaço na literatura.

No artigo “Aspectos simbólicos e místicos da subida ao monte em *O sétimo juramento*”, Maria Graciele de Lima apresenta os diferentes percursos que cada personagem seguirá de acordo com aquilo que desejam, que buscam, lembrando ainda a presença da tradição oral na narrativa de Chiziane. A experiência das personagens revela, assim, um diálogo com os símbolos construídos e alicerçados na oralidade, uma vez que suas vivências são pouco a pouco

desvendadas a partir de uma apreensão de seu caráter simbólico. Para ela, “são várias as simbologias encontradas. Entre elas, a água, o fogo, a serpente, ou locais como caverna, casa e monte” (LIMA, 2021, p. 99).

As reflexões apresentadas no estudo destacam a importância desses símbolos para a elaboração da obra, e o modo como sua apreciação contribui para ampliar a compreensão sobre o romance. Nessa sequência, Lima afirma ser “indispensável elucidar o papel simbólico desempenhado pela subida ao monte vivida por Vera e David” (LIMA, 2021, p. 105), pois como vai demonstrando a “solidão de um monte” já foi, por vezes, refúgio de profetas e eremitas em busca “de encontrar respostas” (p. 106). Ao lado da subida ao monte, sua análise envereda-se também pela experiência mística, percebendo-os como pilares, junto à tradição oral, a serem considerados para a compreensão da obra. A busca pelos aspectos simbólicos e místicos presentes em *O sétimo juramento* culmina, por exemplo, na conclusão de que a obra “possui marcas da história de uma sociedade” (LIMA, 2021, p. 107) e, por isso, se constitui por uma maneira própria “de simbolizar conceitos, experiências, valores” (p. 107).

Marlon Barbosa, ao debruçar-se sobre o romance *Balada de amor ao vento*, produz uma interessante

percepção acerca de dois elementos chaves para sua proposta: a história e a mulher. Seu estudo “A filosofia da *balada*: violência, sintoma e deportação. Uma leitura de *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane” estabelece a história como um corpo ferido e desenvolvido por meio do poder, da possibilidade de narrar, e, nesse contexto, a mulher, a própria autora, contribuiu para consolidar uma nova tradição, especialmente ao lutar por seu direito de escrever e “desafiar todas as vozes que se auto intitulam detentoras da verdade e únicas aptas a contar histórias” (BARBOSA, 2021, p. 109). A capacidade de narrar a história é, também, apresentada na voz da narradora que, ao colocar frente a frente tradição e modernidade, estabelece sua categoria de voz da experiência para questionar e denunciar “a condição feminina, o casamento, a poligamia, a submissão da mulher” (BARBOSA, 2021, p. 111) e outros temas, em um “complexo duelo invisível entre o velho e o novo” (BARBOSA, 2021, p. 111).

Sendo assim, em suas reflexões, Barbosa aponta a proposta da escritora de “repensar a história e a cultura de seu país (sic) por meio da literatura” (BARBOSA, 2021, p. 113), tramando a ficcionalização da própria vida ao trazer “à tona o mal de uma nação ferida, a história não contada de um corpo ferido” (BARBOSA, 2021, p. 113). Nesse universo

literário configurado por Chiziane, é possível perceber como a escritora, atenta às influências de outras culturas e da contemporaneidade, produz em seus romances conexões entre memória e cultura local, construindo dispositivos de discussão acerca do passado colonial e das relações estabelecidas entre colonizador e colonizado, como também formulando maneiras de transcendência e de superação. Como diz Barbosa, na escrita de Chiziane: “há um jogo de deslocamento tão intenso na construção do romance que a imagens, por vezes, puramente, poéticas ultrapassam a poesia e transformam-se em crítica severa a realidade” (BARBOSA, 2021, p. 113).

Norma Lima empreende um percurso entre as literaturas brasileira e moçambicana, buscando a comparação entre duas autoras, do mesmo modo que Larissa Souza o faz, porém, com o diferencial de serem escritoras de países e continentes distintos. Sua leitura em “*Úrsula e O alegre canto da perdiz*: quando as águas se encontram em Maria Firmina do Reis e Paulina Chiziane”, permite observar a importância das duas escritoras para o imaginário nacional brasileiro e moçambicano, principalmente pelo caráter pioneiro da conquista realizada por cada uma das escritoras em seus respectivos países. Como revela, “a afirmação de

posições contra-ideológicas por parte dessas escritoras” acabou colaborando, “nos diferentes contextos em que atuaram, para a construção de novos valores no terrenos das mentalidades” (LIMA, 2021, p. 119).

A professora ressalva a essencialidade da escrita feminina em momentos de singular exceção, especialmente quando realizam o feito de conquistar e consolidar seu lugar como escritoras. Afinal, as lutas travadas por Chiziane e Reis não são exclusivas de seus contextos históricos, ainda que apresentem suas peculiaridades, visto que por muitos anos as mulheres serviram apenas para serem leitoras/ ouvintes ou personagens de textos de autoria masculina.

A pesquisadora brasileira, que de modo recorrente coloca em diálogo as literaturas brasileira e moçambicana, produz uma interessante relação entre as duas autoras, promovendo uma reflexão acerca do subespaço dedicado ao feminino e, ainda, a subserviência destinada ao feminino. Seu percurso teórico apropria-se dos sentidos em torno da fragilidade e incapacidade imposta à mulher apenas por sua sexualidade e não por seu conhecimento e capacidade de escrita.

Em “A balada em prosa poética de Paulina Chiziane”, Sávio Freitas, o organizador do presente conjunto de textos

críticos, demonstra sua envergadura para tratar da literatura poética escrita pela moçambicana. Segundo ele, a “forma literária (a balada em prosa poética)” (FREITAS, 2021, p. 135), em Chiziane, estaria “em harmonia com o conteúdo (a estória de amor)” (FREITAS, 2021, p.135), demonstrando a configuração do lirismo poético na prosa, com o intuito de levar para o texto escrito elementos estéticos da tradição oral de contação de histórias em torno da fogueira. Como o professor destaca: “O fogo é o elemento que vem aquecer os fatos e os afetos narrados por Sarnau [...]. A luz das chamas representa a memória dos contadores de histórias que, como Sarnau, utilizam-se desta tradição por amor e compromisso com a cultura local” (FREITAS, 2021, p. 144). Pensar a narrativa de Chiziane a partir de sua tradição oral coloca em destaque a sensibilidade da escritora ao tratar da narração oral apreendida em casa, com sua avó (CHABAL, 1994, p. 292-301), como também enfatiza uma das características mais marcantes da Literatura em Moçambique, que é a capacidade de transmutar a escrita, produzindo uma prosa com traço lírico.

Nesse sentido, nota-se a complexidade presente na obra investigada por Freitas, afinal, em *Balada de amor ao vento*, Chiziane coloca em diálogo narrativas de encaixe

e forja a força do amor, também presente em outros romances. Como ressalva Freitas, o amor não é capaz de garantir o poder de escolha para o feminino, contudo, a busca da mulher parece premiada por uma boa união. Na construção narrativa da moçambicana, as relações humanas demonstram-se carregadas por conflitos e desgastes, haja vista à complexidade presente no percurso feminino, mas, ao fim, o amor acaba reunindo corações. Em suas histórias, ela produz imagens poéticas, com acentuada emotividade, que, em meio a tempestades, transformam-se em duras críticas à realidade. Como destaca Freitas, as vozes se cruzam, pois estão ligadas “pelo amor tão avassalador como a força do vento” (FREITAS, 2021, p. 152).

Zuleide Duarte e Izabel Martins, em “O jogo e o jugo: entre o pós-colonial e a magia em *O sétimo juramento*”, empreendem um interessante percurso pela obra de Paulina Chiziane, apontando a importância dela no imaginário moçambicano. O percurso de leitura usado pelas autoras é construído a partir de um levantamento bastante frutífero das produções literárias dos últimos tempos, buscando interpretar, de certo modo, “a temática da colonização mental e seus desdobramentos” (DUARTE; MARTINS, 2021, p. 154), demonstrando as profundas lacerações reproduzidas

mesmo após a independência. A perpetuação da arrogância e das feridas vertidas no cotidiano dos Moçambicanos permaneceu, “fazendo emergirem novos chefes, tiranos e exploradores do povo” (DUARTE; MARTINS, 2021, p. 154).

O colonialismo, conforme foram demonstrando as pesquisadoras, gerou marcas profundas e transformou o desejo dos colonizados que, ao necessitarem se converter aos costumes do colonizador, acabaram por “assimilar” também o desprezo pelos seus irmãos da terra. O ódio e a ganância, presente no mapa da colonização, são também elementos constantes na escrita de Chiziane que narra as profundezas da agonia vivida por homens e mulheres de Moçambique. A leitura crítica das pesquisadoras aponta para uma busca de manutenção de poder perpetrada pelos novos chefes e, assim, a imersão na corrupção como geradora de novas desgraças, isto é, o desdobramento da colonização mental. Como demonstram há a recorrência da “questão do bem e do mal” (DUARTE; MARTINS, 2021, p. 154), denunciando a perversidade presente nas personagens. As promessas de melhoria e de qualidade de vida para o povo deram lugar à manutenção da desigualdade, como vai sendo mostrado na leitura realizada da obra *O sétimo juramento*, de Paulina Chiziane. Nesse estudo, anota-se inclusive o retorno às

práticas ligadas aos cultos de possessão, banidos à época da colonização, pois, apesar de negados por anos, face ao menor problema as personagens lançam mão da magia da terra para conseguir consolidar sua vontade.

A passagem do protagonismo da ação para o protagonismo na autoria aparece, portanto, como um marco a ser celebrado, conforme foi sendo destacado nas diferentes leituras dispostas na presente coletânea crítica. O movimento de mudança engendrado no conjunto das obras da autora promove um fortuito percurso pelo corpo feminino olhado por si mesmo, permitindo um mergulho nos universos femininos representados na literatura. Chiziane ao enveredar pela resistência do corpo, talvez a única capaz de quebrar as barreiras patriarcais, fundamenta a ideia de uma mulher sábia e capacitada a resistir com a plena compreensão acerca de sua sexualidade, não frágil, mas matriarcal. O olhar pautado na sabedoria da oralidade e, ainda, marcado pelo reconhecimento dessa força da mulher remete ao contínuo processo perpetrado pelo feminino para extinguir a ideia de incapacidade de aprender ou de ter domínio sobre sua própria vida. A confecção dessa prosa poética que, por sua vez, se alicerça em um saber passado de geração para geração remete a muitos dos percursos encontrados em Ana Mafalda Leite.

A luta narrada por Chiziane e minuciosamente descrita em suas obras de ficção acaba por dialogar com o enfrentamento presente em Beauvoir.

A pluralidade de abordagens que observamos entre os artigos que compõem *Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane*, resultante de uma disciplina ministrada no decorrer do projeto de pesquisa com o mesmo título, organizado pelo Prof. Dr. Sávio de Freitas e editado pela UFPB em 2021, não apenas demonstra o atual estado de vitalidade que envolve os estudos relacionados ao feminino e às Literaturas de Língua Portuguesa, como também permite observar em todos os autores envolvidos na publicação o interessante entrelaçamento em relação aos conceitos em torno da obra da escritora moçambicana Paulina Chiziane, mas também o criativo olhar crítico voltado especificamente para diferentes perspectivas acerca das obras estudadas em cada ensaio.

Os artigos têm como linha mestra a observação do feminino nas obras da escritora que vem despertando ou renovando o debate acerca da presença do feminino na literatura e sua grande importância, principalmente em espaços onde a voz da mulher tende a desaparecer. Por muito tempo, segundo as tradições clássicas, a literatura

se pautou, também em Moçambique, na interdição do discurso feminino, apostando somente na literatura escrita por homens e brancos. É verdade que algumas escritoras conseguiram ganhar destaque, porém essa transmutação demorou inúmeros anos e foi conquistada após muita luta e conflito. Paulina Chiziane, por exemplo, passou por inúmeros percalços como destaca em diversas entrevistas, ponderando a dificuldade encontrada para escrever e, depois, para ser lida.

Afinal, em um país de grandes disparidades e outrora colônia, o ser humano já sofre com o preconceito dominador x dominado, além dele, há para a mulher o obscurantismo da distinção sexual. Como ressalva a escritora: “Nós, mulheres, somos oprimidas pela condição humana do nosso sexo, pelo meio social, pelas idéias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade” (CHIZIANE, 2013, p. 203). Há, portanto, no olhar para o feminino uma fatalidade calcada na perspectiva patriarcal de que a mulher é hierarquicamente inferior ao homem. Trata-se, assim, a mulher como um objeto comprável, controlável e, obviamente, descartável. A voz de Chiziane, como foi possível observar nas leituras realizadas, invalida completamente os fundamentos dos discursos de inferiorização do feminino, capacitando a mulher a existir, a

conquistar, a resistir. A guerra perpassa seus mundos, indicando que as lacerações deixadas pelo passado colonial ainda reverberam no cotidiano de Moçambique, porém a autora alude a possibilidade de transcender por meio da esperança.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe: L'expérience vécue*, II. Paris: Éditions Gallimard, 1949.

CHABAL, Patrick. Paulina Chiziane. In: *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Veja, p. 292-301, 1994.

CHIZIANE, Paulina. Eu, Mulher... por uma nova visão do mundo. In: *Revista Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, n. 10, p. 199-205 abril de 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29695/17236>. Acesso em: 12 fev. 2021.

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de (Org.). *Moçambique no feminino: a narrativa de Paulina Chiziane*. João Pessoa: Editora UFPB, 2021.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

Luciana Morais da Silva

Pós-Doutora em Letras – Estudos de Literatura –Teoria da Literatura e Literatura Comparada – pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2018).

Atua como professora/tutora da Faculdade Unyleya. Trabalha também com consultoria acadêmica e revisão.

Participa do Grupo de Pesquisa do CNPq “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2847441618182578>

E-mail: lulu_msilva@yahoo.com.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7757-801X>

ENTREVISTA COM TATIANA SALEM LEVY

Shirley de Souza Gomes Carreira
Paulo César Silva de Oliveira



Tatiana Salem Levy é romancista, contista, tradutora, ensaísta e autora de histórias infantis. Seu primeiro livro foi o ensaio *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, publicado em 2003. Despontou no cenário literário brasileiro com o romance *A chave de casa* – resultante de sua pesquisa de doutorado — que venceu o Prêmio São Paulo de Literatura em 2018. Seu segundo romance, *Dois Rios*, inspirado em viagens para Córsega e Dois Rios, foi publicado em 2011. Nesse mesmo ano, a autora integrou o volume da revista britânica *Granta*, dedicado aos 20 melhores jovens escritores brasileiros. Publicou ainda os romances *Paraíso* (2014) e *Vista chinesa* (2021). Atualmente, é colunista no jornal *Valor Econômico*

e pesquisadora no Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa.

P.: Você estreou em 2007 com *A chave de casa*, um romance que foi o resultado da sua pesquisa de doutorado, portanto, gestado entre a teoria e a ficção. De que modo a sua formação contribuiu para a escritora que você é hoje?

R.: A minha formação é inseparável de quem sou. Escolhi estudar Letras porque eu amava literatura, porque eu amava ler e sabia que queria escrever. Alguns professores da escola me elogiavam por eu bancar a minha escolha – porque eu tinha nota para entrar em qualquer curso e escolhia um dos mais fáceis de entrar. Só muito mais tarde entendi que nem todo mundo escolhe aquilo de que mais gosta, e isso vale para tudo.

Isso para dizer que ler, estudar literatura, estudar a língua portuguesa, pensar teoria literária, escrever, tudo isso para mim faz parte de um mesmo processo. É verdade que esse processo ganha facetas diversas, ou seja, eu me sinto uma pessoa quando estou escrevendo um texto acadêmico, e outra pessoa quando estou escrevendo um romance.

A decisão de apresentar um romance como tese foi uma tentativa de fazer dialogarem essas linguagens, pois não

há romance que não se pense a si mesmo. Aos poucos, a universidade tem se aberto cada vez mais para isso. O ensaio tem se mostrado uma interseção interessante, um caminho possível para uma escrita menos dura, mais flexível. Mas também acho que a experiência deve continuar se alargando, pois o pensamento é móvel, e a universidade pode e deve acolher essa mobilidade, pensar nos mais variados formatos.

Enfim, voltando à pergunta, pois já estou fugindo dela: a minha formação me tornou uma leitora melhor, mais crítica e mais aberta (o que, ao meu ver, não é contraditório, muito pelo contrário) e, assim, uma escritora atenta à estrutura e à forma do dizer.

P.: Em *A chave de casa*, por ser um romance autoficcional, a herança e o sentido de pertencimento são objetivamente abordados. Quanto desse legado transgeracional está presente – se é que está – em seus outros livros?

R.: Cada escritor tem suas obsessões. Essa é uma das minhas, talvez a principal mesmo. Então eu diria que reaparece em todos os meus livros. Em *Dois Rios*, de forma menos evidente, menos forte, mas está. Os protagonistas, Antonio e Joana, precisam voltar ao passado, compreender

o que não foi dito nele, para poderem seguir adiante. Em *Paraíso*, a herança familiar é o centro mesmo do romance: Ana recebe da família uma maldição do século XIX, que passa de geração em geração, até chegar a ela. Só contando a história da escrava que lançou a maldição, só contando a história de todas as mulheres que vieram antes dela, nomeando esse passado indizível, ela conseguirá se livrar dos fantasmas que a assombram. Mais uma vez, como em *A chave de casa*, é preciso retornar ao passado para que o presente e, com ele, o futuro, se torne possível.

Há traumas que são geracionais, ou seja, se repetem de geração em geração. Tem uma pintora que eu adoro, chamada Charlotte Salomon, em cuja família o suicídio era uma repetição. Muitos de seus parentes desconheciam isso e acabavam cometendo suicídio sem saber que seus antepassados haviam morrido da mesma forma. Os traumas são passados mesmo que no silêncio. Eu diria que de forma mais terrível justamente quando não são nomeados.

Em *Vista Chinesa*, há uma mudança de ponto de vista. Antes desse romance, eu estava preocupada com a herança familiar que chegava até mim, e acabava passando isso para as minhas personagens. Depois

que me tornei mãe, e isso aconteceu pela primeira vez em 2015, passei a me preocupar muito com o legado que os meus filhos vão receber, daí a ideia de escrever um romance-carta. Estou há 5 anos dizendo que vou escrever uma carta para o meu filho, contando coisas que eu gostaria que ele soubesse caso eu morra de repente. Até hoje, não escrevi nem uma linha. Então pensei: olha, vou escrever uma carta para os filhos da Júlia, a protagonista de *Vista Chinesa*. A carta, nesse romance, é uma forma de dar nome às coisas, uma tentativa de interromper o mal.

P.: As suas narrativas geralmente têm uma estrutura fragmentada, com lacunas que desafiam a imaginação dos leitores. Como é o seu processo de escrita?

R.: Minha escrita tem essa estrutura fragmentada, porque é a forma com a qual eu mesma vejo e apreendo o mundo. Virginia Woolf pensava a sua escrita como “cenas”. Eu também utilizaria a mesma palavra para descrever a minha – mas, no caso dela, eram cenas da primeira metade do século XX; no meu caso, cenas de um século depois, ou seja, muito mais fragmentadas, velozes, curtas. Minhas cenas começam mais vezes, acabam mais rapidamente, porque todos nós, hoje, vemos tudo numa velocidade muito maior do que se via cem anos atrás.

A escrita se faz com o corpo do seu tempo. Mas o que há de comum nessa ideia da “cena” é a ideia de visualidade, que pode ser transmitida num excesso de detalhes ou com as lacunas, desde que os detalhes presentes sejam muito precisos. É isso que busco, no meu processo de escrita. Escrevo sempre a partir de uma imagem. Procuo as palavras certas para transformá-las em língua, linguagem. Mas me atenho ao que é essencial nela, como se a imagem fosse única, como se antes e depois dela não houvesse outra imagem. Ou houvesse apenas na imaginação do leitor.

P.: *O mundo não vai acabar* (2017) reúne textos que você escreveu para a sua coluna no jornal *Valor Econômico* e alguns textos inéditos. Nessa coluna você fala de literatura, indica livros e se posiciona em relação a temas atuais. Eu gostaria que você comentasse a sua atuação como colunista, que, por sinal, encontra muita receptividade junto ao público leitor.

R.: Escrevo para o *Valor Econômico* desde 2014, e foi uma forma que encontrei, num momento em que estava fora da universidade, de retomar a minha atividade crítica. Confesso que não gosto da vida acadêmica com todas as suas burocracias; nem me

considero uma grande professora. Mas gosto muito do exercício crítico, e sentia falta disso. Por isso, encarei o desafio da coluna com entusiasmo. Nela, encontrei um equilíbrio entre a crônica, a teoria e a crítica, com leves doses de ficção e autobiografia.

É uma forma que tenho de manter atualizada a minha leitura de teoria literária, de filosofia e de comentar os textos literários que me interessam e me fazem pensar sobre o presente. Textos que podem ser contemporâneos ou não. Busco também comparar textos, misturar teoria com ficção. Enfim, é um privilégio que um jornal ainda mantenha um espaço para análises mais longas de literatura – sinal de que, apesar de tudo, ela ainda está viva, e ainda há quem se interesse por ela.

P.: *Paraíso*, já no título, pode ser lido de várias formas: literalmente, é o sítio para onde se retiram alguns personagens deslocados, como Ana, Daniel e Rosa; é também uma forma alegórica de pensar a nação, um país da promessa bucólica desmentida pelo histórico de violências e experiências traumáticas; e é também um título ambíguo e talvez irônico, já que o que se narra ali – no *Paraíso* – é quase sempre atravessado por uma violência desmedida, poderíamos dizer, atávica. Mas é

também, de certa forma, a história de cinco gerações de mulheres, de suas experiências no tempo-espaço histórico. Você poderia nos falar um pouco sobre o processo de criação desse romance?

R.: Eu tinha ouvido de uma amiga a história de uma maldição lançada por uma escrava à sua família, que era dona de uma fazenda de café na região do Vale da Paraíba. Essa escrava teria sido uma rainha na sua tribo de origem, e o peso da sua palavra valeria ainda mais por isso. Ela tinha sido enterrada viva pela sinhá, que morria de ciúmes da paixão do marido por ela, mas, antes de morrer, teria lançado uma maldição sobre várias gerações de mulheres da sua família. A minha amiga pertenceria à última.

Como eu disse, sempre me interessei pelos traumas que passam de geração em geração. Esses traumas intergeracionais não deixam de ser uma espécie de maldição, algo que se repete, e com o qual já nascemos. Não é uma escolha nossa. O que podemos escolher – e Derrida fala muito bem sobre isso – é o que fazer com essa herança, com esse arquivo que herdamos.

Pedi emprestada a história a essa amiga, porque ela me interessava pessoalmente – como lidar com uma palavra

que marca tantas gerações, como se livrar dela. A narrativa, o romance, surge para contar a história dessas mulheres marcadas pela maldição, de que forma elas a superaram, qual a força de cada mulher, mas também o que marcou historicamente a época de cada uma. Ana, a protagonista, precisa entender o passado da sua família e o passado do seu país para entender a si própria.

P.: Em uma entrevista que você concedeu recentemente, afirmou que a violência contra as mulheres é herdada e está na memória do corpo feminino. Os casos de violência contra a mulher no Brasil têm aumentado muito, e, muitas vezes, são atribuídos ao comportamento das vítimas, isso faz com que muitas se calem. Nesse sentido, *Vista chinesa* traz à baila duas questões importantes, ambas delicadas: a necessidade de denunciar o crime e a responsabilidade ao fazer o reconhecimento de quem o cometeu. O modo como você descreve a angústia de Júlia é impactante. Como foi para você escrever, depois falar, dar entrevistas, reinscrever a experiência de colocar no papel algo tão delicado e ao mesmo tempo monstruoso e traumático, que é a violação do corpo, cujos reflexos se manifestam em tantos e variados aspectos da vida da pessoa violentada?

R.: *Paraíso* já era sobre essa violência. Quando terminei o livro, me dei conta de que a grande maldição era a violência contra a mulher, praticada contra a escrava e contra as outras mulheres, ao longo daqueles anos todos. Em *Vista Chinesa*, exploro isso mais radicalmente, pois o romance se concentra nisso, o estupro é o eixo do livro.

Eu tive a ideia de escrever o livro em março de 2015, quando, por ocasião do salão do livro de Paris, vi a exposição “Os Inocentes”, de Taryn Simon, em que ela mostra retratos de pessoas presas injustamente a partir de reconhecimentos fotográficos. Esse trabalho me remeteu à investigação policial que se seguiu ao estupro da minha amiga Joana Jabace e, daí, surgiu o romance. Duas semanas depois, me descobri grávida do meu primeiro filho. Se tem uma coisa que chega junto com a alegria do primeiro filho é o sentimento de culpa. Fiquei com medo de passar sentimentos ruins para ele e suspendi a escrita. Tomei apenas algumas notas e adiei o projeto.

Exatos três anos depois, fiquei grávida de novo. Dessa vez de uma menina. Então, inesperadamente, aconteceu o contrário: senti uma necessidade de escrever. Escrevi junto com a minha filha. Com ela na barriga, depois com ela no meu peito. Sinto como se, esse livro, eu tivesse

escrito com a companhia de muitas mulheres, das que vieram antes de mim e das que estão chegando.

Quando me veio a ideia do romance, nunca pensei em descrever a cena do estupro com tantos detalhes. Aliás, eu nem sequer pensava em descrevê-la. De forma geral, eu diria que a boa literatura, assim como o bom cinema, deixa a cargo da imaginação do leitor e do espectador as cenas mais violentas, mais traumáticas. Quando mostramos demais, corremos o risco de anular o efeito que desejamos, ou seja, corremos o risco de distanciar o leitor da dor, do horror, daquilo que costumamos chamar de indizível. Se é indizível, então, o melhor é não dizê-lo, apenas evocá-lo. Às vezes, quanto menos palavras melhor: mas as palavras certas, para que o leitor possa imaginar sem se afastar.

Essa sempre foi, inclusive, a minha concepção de literatura. Até *Vista Chinesa*, sempre procurei dizer o máximo com o mínimo de palavras, seguindo o fluxo da retomada do sublime kantiano nas artes desde a segunda metade do século XX. Mas aí comecei a entrevistar a Joana para o livro. Estávamos em 2018, e já não falávamos sobre o assunto desde 2014. Aliás, ela não falava mais sobre isso com ninguém. Quando

começamos as entrevistas, fiquei impressionada com a precisão dos detalhes que ela relatava.

Então, entendi que a dor estava presente, não de forma genérica, mas minuciosa. Cada detalhe doía. Dentro dela, mas também fora, na superfície, na pele, nos poros, todos os dias, a cada hora do dia. Mesmo quando ela estava feliz, a dor vinha junto. Então me vi diante de um dilema: eu não queria correr o risco de afastar o leitor com tantos detalhes, mas eu não podia fugir deles.

Percebi que não seria possível evitar a cena do estupro, como eu pretendia inicialmente. Seria necessário contá-la, e em detalhes. Ao mesmo tempo, eu precisava segurar na mão do leitor e levá-lo para o centro da cena sem que ele quisesse sair correndo. Precisava criar empatia, que ele desenvolvesse afeto por aquela personagem. Eu queria que a leitura despertasse no leitor o mesmo sentimento que a escrita despertou em mim: o de aproximá-lo da dor e ao mesmo tempo afastá-lo dela. Escrever tem esse poder: quando a gente encontra o tom, encontra a linguagem, é como se a gente olhasse bem nos olhos do monstro e gritasse mais alto do que ele.

Por mais que doesse em mim, eu não tinha passado pelo que a Joana passou. Eu só podia imaginar a sua dor,

sabendo que, no fundo, a sua dor é inimaginável. Tentei, com a literatura, ser o mais verdadeira possível com o que ela me disse.

P.: Como tem sido a atividade de pesquisadora no Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa? Qual o foco da sua pesquisa?

R.: Passei dois anos e meio trabalhando com a influência de Nietzsche na literatura; como alguns autores leram Nietzsche e mudaram o rumo de sua escrita a partir dessa leitura. Thomas Mann, Kafka, Borges, Maria Gabriela Llansol e Oswald de Andrade são alguns desses nomes. Agora, ainda estou elaborando um novo projeto sobre literatura e filosofia, que abarque a questão da representação do irrepresentável, questões ligadas à política do pensamento e da literatura.

Shirley de Souza Gomes Carreira

Doutora em Literatura Comparada (UFRJ).

Professora Adjunta do Curso de Letras da UERJ/FFP.

Docente permanente do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ.

Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas da Diversidade. Bolsista do Prociência UERJ/FAPERJ.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>

Paulo César Silva de Oliveira

Doutor em Poética (UFRJ).

Professor Adjunto do Curso de Letras da UERJ/FFP.

Docente permanente do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ.

Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas da Diversidade. Bolsista do Prociência UERJ/FAPERJ.

Bolsista de Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.