




Caderno

**Seminal**  
Digital




## ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	04
A EXCLUSÃO DA MULHER DO CÂNONE LITERÁRIO INGLÊS: O CASO DE CHARLOTTE DACRE	11
A TRAJETÓRIA DE GEORGE SAND E AS MOVIMENTAÇÕES PARA A CONQUISTA DE UMA POSIÇÃO DE LEGITIMIDADE NO CAMPO LITERÁRIO	46
JANE EYRE E A CONSTRUÇÃO DE UMA VOZ DE REBELDIA	98
OBEDIÊNCIA DISSIMULADA: UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA DE “AMELIA AND THE DWARFS”	147
CAMINHOS DE TRANSGRESSÃO: A HEROÍNA QUE OUSAR E DESAFIA NA OBRA-PRIMA DE KATE CHOPIN	188
FRIDA KAHLO E VIRGINIA WOOLF: ESCRITA E PINTURA COMO CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONA	217
VIRGINIA WOOLF E A MULHER INGLESA DO INÍCIO DO SÉCULO XX: PHYLLIS E ROSAMOND À LUZ DA TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA	263
O USO DE FLUXO DE CONSCIÊNCIA, DISCURSO INDIRETO E FLASHBACKS EM MRS. DALLOWAY	303
O CONTO DE FORMAÇÃO COMO SUBGÊNERO AUTOFICCIONAL EM KATHERINE MANSFIELD E CLARICE LISPECTOR	329



QUESTÕES DE AUTORIA FEMININA NO CONTO “THE CROP”, DE FLANNERY O’CONNOR	383
TEMPO, MEMÓRIA E VIOLÊNCIA NO CONTO “LA ESCALERA” DE SILVINA OCAMPO	412
DA PROIBIÇÃO À REVOLUÇÃO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA ESCRITA POR MULHERES: O CASO DE CLARA E ALBA EM <i>A CASA DOS ESPÍRITOS</i> , DE ISABEL ALLENDE	443
MODELOS IDENTITÁRIOS EM <i>AMANHÃ, NUMA BOA</i> DE FAÏZA GUÈNE	476
<i>THE PENELOPIAD</i> : A VOZ FEMININA E O REVISIONISMO CRÍTICO DA TRADIÇÃO	503
MATERNIDADE EM THE GUARDIANS, DE ANA CASTILLO	540
ECOS DA BREVIDADE - A FORMA DO CONTO E O QUE MUITO NOS DIZ: SILENCIAMENTO E VIOLÊNCIA NA NARRATIVA “IRMAN” (2009), DE SAMANTA SCHWEBLIN	597
ALÉM DAS FRONTEIRAS: ORALIDADE E ESCRITA EM CONTOS DE JOSEFINA PLÁ E ÁNGELES MASTRETTA	629
JODI PICOULT: NOVOS CAMINHOS PARA A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA	660
RESENHA DE CONTRA OS FILHOS DE LINA MERUANE. SÃO PAULO: TODAVIA, 2018	688



RESENHA DE INSÓLITAS: NARRADORAS DE LO FANTÁSTICO EM LATINO-AMÉRICA Y ESPAÑA. DE TERESA LÓPEZ-PELLISA E RICARD LUIS GARZÓN (EDS.). MADRID: PÁGINAS DE ESPUMA, 2019	700
ENTREVISTA COM SUSANA VENTURA	713

## APRESENTAÇÃO

### ESCRITA DE MULHERES: *PROSA EM LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E COMPARATISMOS*

A escrita de mulheres nos remete a uma tradição feminina, a um percurso literário escrito pelas mulheres, constituindo o que Macedo e Amaral chamam de tradição alternativa à cultura literária homológica e patriarcal, ou uma “escrita do avesso”.

Essa tradição literária feminina foi mapeada na literatura inglesa por Elaine Showalter que, na obra *A literature of their own*, descreve a dupla coerção enfrentada pelas romancistas vitorianas que tiveram de desenvolver estratégias pessoais e artísticas perante a crítica masculina. Por vezes, por exemplo, essas reações podiam ser expressas numa espécie de autodepreciação ou humildade, que lhes garantia o direito de escrever.

Assim, essas vozes femininas foram se colocando de formas diversas contra o apagamento ou o silenciamento que as ameaçavam. O cânone, impiedosamente masculino, passou a ser revisitado. Nas palavras de Adrienne Rich, a escrita de mulheres é uma re-visão, no sentido de olhar para trás, e isso é um ato de sobrevivência.

O volume 3 deste *Escrita de mulheres* é dedicado à prosa em línguas estrangeiras e comparatismos. Os 18 artigos aqui

selecionados nos trazem estudos sobre obras escritas em espanhol, francês e inglês, por autoras de diferentes épocas e lugares. Trata-se de um universo multifacetado que nos permite visualizar um caminho traçado pelas autoras desde o século XVIII até a contemporaneidade na expressão dos temas que lhe são cruciais.

Nesse passeio por terras estrangeiras, as pioneiras Charlotte Dacre (Inglaterra, século XVIII) e Georges Sand (França, século XIX) abrem o volume. Os artigos mostram que Charlotte Dacre vem quebrar a expectativa de uma literatura produzida por mulheres, ao trazer predadoras sexuais como personagens, enquanto George Sand abre seu caminho no campo literário com enfrentamentos e estratégias variadas.

Do século XIX, temos autoras representativas do período vitoriano inglês: Charlotte Bronte, como uma voz autoral que quebra convenções e questiona as relações de poder da sociedade e Juliana Horatia Ewing, que lança mão da obediência dissimulada como estratégia de sobrevivência para sua protagonista. Ainda no caminho da transgressão do século XIX, Kate Chopin, realista estadunidense, nos traz uma personagem feminina transgressora, em busca de sua emancipação.

A entrada no século XX dá destaque à Virginia Woolf, voz maior nos estudos de escrita de mulheres. Há três

artigos dedicados a ela: Woolf é aproximada de Frida Kahlo num estudo que mostra como convergem e se distanciam. Também é estudada com base na teoria semiolinguística no conto “Phyllis e Rosamond” e no fluxo da consciência em *Mrs. Dalloway*.

Na esteira das reflexões de Virginia Woolf sobre a necessidade de um teto todo seu para a escrita das mulheres, o tema do fazer literário está na obra de autoras do século XX aqui abordadas. Os artigos seguintes apontam questões cruciais da escrita de mulheres: autoficção e conto de formação em Katherine Mansfield (aqui aproximada de Clarice Lispector); o tema da mulher escritora e a reflexão sobre o fazer literário em Flannery O'Connor; a memória como resistência ao silenciamento ao qual as mulheres são submetidas em Silvina Ocampo; a escrita de cartas e diários como estratégia de resistência em Isabel Allende. Como vemos, o século XX expande para uma literatura de autoria feminina latino-americana.

As obras do século XXI aqui enfocadas abarcam a escrita de mulheres em várias intersecções. Temos aqui a preocupação com o descentramento, com as opressões simultaneamente interligadas, e um sujeito de múltiplas vozes que se coloca. A obra de Faiza Guene, filha de pais marroquinos

e que vive na França, é analisada sob a perspectiva dos modelos identitários, numa reflexão sobre a posição da mulher na intersecção com a imigração. Na sequência, vem o revisionismo crítico na obra de Margaret Atwood, a questão da maternidade e da fronteira em Ana Castillo, o silenciamento na obra de Samanta Schweblin, a diversidade latino-americana em Josefina Plá e Ángeles Mastretta e as múltiplas vozes e revisões em Jodi Picoult.


Por fim, o volume apresenta duas resenhas e uma entrevista com a escritora Susana Ventura, sobre sua pesquisa e traduções de contos de fadas de autoras esquecidas. Boa leitura!

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






**DOSSIÊ:**  
**ESCRITA DE MULHERES:**  
*PROSA EM LÍNGUAS ESTRANGEIRAS  
E COMPARATISMOS*



A EXCLUSÃO DA MULHER DO CÂNONE LITERÁRIO INGLÊS: O CASO DE CHARLOTTE DACRE	11
A TRAJETÓRIA DE GEORGE SAND E AS MOVIMENTAÇÕES PARA A CONQUISTA DE UMA POSIÇÃO DE LEGITIMIDADE NO CAMPO LITERÁRIO	46
JANE EYRE E A CONSTRUÇÃO DE UMA VOZ DE REBELDIA	98
OBEDIÊNCIA DISSIMULADA: UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA DE “AMELIA AND THE DWARFS”	147
CAMINHOS DE TRANSGRESSÃO: A HEROÍNA QUE OUSAR E DESAFIA NA OBRA-PRIMA DE KATE CHOPIN	188
FRIDA KAHLO E VIRGINIA WOOLF: ESCRITA E PINTURA COMO CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONA	217
VIRGINIA WOOLF E A MULHER INGLESA DO INÍCIO DO SÉCULO XX: PHYLLIS E ROSAMOND À LUZ DA TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA	263
O USO DE FLUXO DE CONSCIÊNCIA, DISCURSO INDIRETO E FLASHBACKS EM MRS. DALLOWAY	303
O CONTO DE FORMAÇÃO COMO SUBGÊNERO AUTOFICCIONAL EM KATHERINE MANSFIELD E CLARICE LISPECTOR	329
QUESTÕES DE AUTORIA FEMININA NO CONTO “THE CROP”, DE FLANNERY O’CONNOR	383
TEMPO, MEMÓRIA E VIOLÊNCIA NO CONTO “LA ESCALERA” DE SILVINA OCAMPO	412



DA PROIBIÇÃO À REVOLUÇÃO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA ESCRITA POR MULHERES: O CASO DE CLARA E ALBA EM <i>A CASA DOS ESPÍRITOS</i> , DE ISABEL ALLENDE	443
MODELOS IDENTITÁRIOS EM <i>AMANHÃ, NUMA BOA</i> DE FAÍZA GUÈNE	476
<i>THE PENELOPIAD</i> : A VOZ FEMININA E O REVISIONISMO CRÍTICO DA TRADIÇÃO	503
MATERNIDADE EM <i>THE GUARDIANS</i> , DE ANA CASTILLO	540
ECOS DA BREVIDADE - A FORMA DO CONTO E O QUE MUITO NOS DIZ: SILENCIAMENTO E VIOLÊNCIA NA NARRATIVA “IRMAN” (2009), DE SAMANTA SCHWEBLIN	597
ALÉM DAS FRONTEIRAS: ORALIDADE E ESCRITA EM CONTOS DE JOSEFINA PLÁ E ÁNGELES MASTRETTA	629
JODI PICOULT: NOVOS CAMINHOS PARA A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA	660

## A EXCLUSÃO DA MULHER DO CÂNONE LITERÁRIO INGLÊS: O CASO DE CHARLOTTE DACRE

Paula Pope Ramos

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo, a partir da trajetória traçada por Virginia Woolf, em seu ensaio-novela, *Um teto todo seu* (1929), delinear as causas que residem na raiz do apagamento da autora gótica Charlotte Dacre do cânone literário inglês. Dacre, assim como diversas escritoras anteriores ao surgimento do romance no cenário da literatura inglesa no século XVIII, chega à contemporaneidade com um nome obscuro e pouco conhecido. Por trás desse esquecimento parece existir uma força gerada no cerne de uma sociedade patriarcal que ora enclausura a mulher em uma vida doméstica e privada e ora lhe interdita o saber, de modo que os textos que ela poderia produzir deveriam corresponder a essa realidade. Na contramão dessa expectativa, Charlotte Dacre afasta-se de uma escrita considerada feminina quando, em suas obras, dá vida e palco central a mulheres violentas e predadoras sexuais. Consequentemente, os seus textos foram duramente criticados e preteridos por uma crítica especializada de cunho sexista e moralista. A fim de traçar a importante contribuição da autora não somente para a poética gótica, mas também a maneira como alimentou o imaginário de autores por vir, este trabalho se insere na tentativa de lançar luz sobre a sua vida e obra. Assim, aborda, com fins introdutórios, os seus romances e alguns de seus versos, sobretudo aqueles alimentados por mulheres fatais e por inclinações sádicas. Por fim, pretende-se, a partir dessa incursão, redimir o silêncio crítico histórico sobre a autora, de modo a reinscrevê-la nos círculos literários atuais, bem como atualizar a discussão crítica ao redor de suas obras.

**Palavras-chave:** Charlotte Dacre. Poética gótica. Mulheres escritoras.

**Abstract:** This article aims, following Virginia Woolf's trajectory in her essay-novella, *A Room of One's Own* (1929), to delineate the causes that lie at the root of the erasure of the Gothic author Charlotte Dacre from the English literary canon. Dacre, as well as several women writers before the emergence of the novel on the scene of English literature in the 18th century, arrives at contemporary times with an obscure and barely-known name. At the source of such oblivion, there

seems to be a force generated at the heart of a patriarchal society that at times encloses women in domestic and private life and, in other moments, interdicts their knowledge so that the texts that they could produce should correspond to such reality. Fleeing this expectation, Charlotte Dacre moves away from a style of writing considered feminine when, in her works, she gives life and center stage to women who are violent and sexual predators. Consequently, her texts were severely criticized and disregarded by a specialized criticism of a sexist and moralistic nature. To trace the author's important contribution not only to the Gothic Poetics, as well as how she has fuelled the imagination of authors to come, this paper is part of the attempt to shed light on her life and work. Thus, it approaches, with introductory purposes, her novels and some of her poems, especially those fed by fatal women and sadistic inclinations. Finally, it intends, based on this incursion, to redeem the historical-critical silence about the author, to reinscribe her in current literary circles, as well as to update the critical discussion around her works.

**Keywords:** Charlotte Dacre. Gothic Poetics. Women writers.

## INTRODUÇÃO

A mulher escritora foi, durante longos anos, preterida e excluída do cânone literário. Entre os motivos para tal apagamento, Virginia Woolf, em seu ensaio-novela *Um teto todo seu* (1929), identifica a escassez de condições materiais para que ela pudesse então penetrar um âmbito há muito constituído como um local de saber tipicamente masculino. Daí a célebre frase da autora, “a mulher precisa de dinheiro e de um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção” (WOOLF, 2019 [1929], p. 9), que dá os contornos para o entendimento de um problema tão complexo: a questão ao

redor da baixa produção literária das mulheres, em contexto inglês até o século XIX, como nota Woolf, está para além da genialidade da artista, pois o que se encontra no cerne desse debate são, na verdade, dilemas econômicos e culturais que ora lhe interdita o saber e ora lhe enclausuram em espaços domésticos. É então a partir dessa falta que a autora inicia, no escopo da literatura inglesa, uma busca por mães literárias de escritoras de outrora, suas contemporâneas ou, ainda, as por vir.

No percurso de sua empreitada Virginia Woolf utiliza nomes de escritoras como Margaret de Newcastle, Dorothy Osborne, Lady Winchilsea, Jane Austen e Emily Brontë a fim de ilustrar a sua argumentação. Contudo, lhe escapa o fato de que também durante esse período é consolidada a poética gótica, extremamente popular entre as mulheres. Nesse tipo de ficção, o interesse feminino não se limitava à leitura, mas também se estendia para a escrita dessas obras, pois como nota Lyn Pykett, em seu capítulo, “Sensation and the fantastic in the Victorian Novel”, para a antologia *The Cambridge Companion to the Victorian Fiction* (2001, p. 198), a ficção gótica era atrativa para as mulheres em virtude de suas recorrentes figurações assustadoras da experiência feminina, bem como toda a sua parafernália de castelos

claustrofóbicos, vilões dominadores e o aprisionamento da mulher em locais domésticos, assim como refletia, em diferentes níveis, sobre a precariedade de suas vidas. E, desse modo, Woolf não considera autoras góticas como Clara Reeve, que na segunda metade dos anos setecentos contribuiu para a estruturação do gótico, ou, talvez ainda mais alarmantemente, Ann Radcliffe, escritora prolífica cujos números comerciais atingiram patamares excepcionais, até mesmo em comparação com os seus colegas de profissão.

É ainda em meio às mulheres góticas soterradas em um cânone preenchido por escritores como Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Charles Maturin e James Hogg, para citar apenas alguns exemplos, que se encontra um nome bem-sucedido durante a sua vida, mas que raramente é discutido nos círculos literários atuais: Charlotte Dacre. Nos contextos em que seu nome é mencionado, muitos deles de maneira superficial, encontram-se breves aparições em antologias sobre o gótico, em linhas temporais ou em trabalhos de caráter documental. Ela figura com um pouco mais de frequência quando associada a Lewis, sobretudo quanto à discussão sobre a crítica e a recepção de *The Monk* (1796), tendo em vista certa afinidade literária entre as obras de Dacre e as do autor. Assim, observa-se que a

questão acerca de seu desconhecimento é menos uma completa ignorância de seus escritos e mais um desinteresse ao redor de sua obra, ocasionado pelo apagamento de sua contribuição para a tradição literária inglesa, tendo Dacre inclusive alimentado o imaginário de grandes autores do século XIX, como os poetas românticos Lord Byron e Percy Shelley, bem como Emily Brontë.

Este artigo, portanto, insere-se na esteira da trajetória de Woolf em *Um teto todo seu*. No percurso das páginas seguintes pretende-se resgatar, com fins introdutórios, a vida e a obra de Charlotte Dacre, bem como delinear as possíveis raízes de seu apagamento, de modo a reinscrevê-la no cânone da literatura inglesa e na tradição da poética gótica. E, dessa forma, contribuir para a historiografia literária, sobretudo quanto aos estudos sobre o gótico produzido por mulheres que, como é o caso de Dacre, se afasta das expectativas impostas à escrita de autoria feminina.

### **A VIDA DE CHARLOTTE DACRE E A SUA PRODUÇÃO LITERÁRIA**

Não há longos trabalhos bibliográficos e críticos dedicados à Charlotte Dacre e tampouco as suas obras são de fácil acesso, de maneira que a maior parte das informações que atualmente estão disponíveis sobre a autora encontram-se em introduções às edições de seus escritos, sobretudo de



seu romance mais conhecido, *Zofloya, or the Moor* (1806). Isso constitui uma consequência de seu apagamento da historiografia literária e Dacre, assim como muitas outras escritoras que antecedem o século XIX, chega à atualidade com uma vida obscura e enigmática. Observa-se a dificuldade em estabelecer afirmações com exatidão sobre sua vida a partir da tentativa de decidir a sua data de nascimento. Essa confusão, no entanto, é também causada pela própria autora. Dacre, em prefácio ao público em sua coleção de poemas, *Hours of Solitude* (1805), afirma que “na idade de 23 anos, portanto, não tendo mais a juventude extrema para suplicar pela atenuação de seus erros [dos poemas], devo apenas recomendá-los à misericórdia”<sup>1</sup> (DACRE, 1805, p. vii). É dessa forma que Paul Baines (2015), em seu verbete sobre a autora para o *Oxford Dictionary of National Biography*, identifica o seu nascimento em 1782. Há, todavia, um fato que contesta essa informação, pois um anúncio no obituário do *The Times*, publicado em 1825, comunica a morte de Dacre, aos 53 anos de idade, de modo que a sua data de nascimento seria então dez anos antes, entre 1771 e 1772. É levando em consideração esse dado que E.J. Clery, em capítulo dedicado a autora em seu livro

---

1 As traduções presentes neste trabalho são de minha autoria. No original, em inglês: “At the age of three-and-twenty, therefore, having no longer extreme youth top lead in extenuation of their errors, I must merely recommend them to mercy”.

*Women's Gothic* (2000, p. 100), argumenta que a declaração da escritora sobre a sua idade, bem como as diversas notas que ela acrescenta em seus poemas ao destacar versos que teriam sido escritos ainda em sua adolescência, são, na verdade, mais um autoelogio à sua genialidade precoce que, de fato, um dado factível e relevante para o leitor.

As suas origens familiares também são foscas, embora não tão discutíveis. Charlotte Dacre, nascida Charlotte King, é filha de Jonathan King (por sua vez, nascido Jacob Rey, 1753-1824) e de Sara que, de acordo com Baines (2015), é nascida Lara, ou, como afirma Adriana Craciun (1997, p. 36) em sua introdução à edição da *Broadview Press* de *Zofloya*, Deborah Lara. Seus pais divorciaram-se em 1784, de modo que não havia impedimento para que seu pai se casasse com a condessa de Lanesborough, previamente sua amante. Quanto a este fato, a crítica aponta o seu impacto sobre a escrita de Dacre, sendo um de seus temas principais “mulheres abandonadas por parceiros infiéis, como parece ter sido o caso de sua mãe”<sup>2</sup> (CRACIUN, 1997, p. 13). Charlotte é também irmã de Sophia King<sup>3</sup>, autora de romances como *Waldorf* (1798),

2 “women abandoned by unfaithful partners, as it appears her mother was”.

3 Devido à pouca informação que se tem sobre Sophia King (posteriormente, Fortnum) e sendo ela a irmã mais nova de Dacre, estima-se que ela tenha nascido por volta do final do século XVIII, em 1782, e falecido após a publicação de seu último romance em 1805, embora não se tenha certeza de em que década.

*The Fatal Secret* (1801) e *Victor Allen* (1805), entre outros títulos compostos por poemas.

A afirmação sobre a sua paternidade é sustentada com base em seu volume de poesias, *Trifles of Helicon* (1798), publicado com sua irmã e dedicado ao seu pai, que há pouco havia ido à falência. A sua relação com o seu progenitor é importante, pois é a partir dele que se costura a sua ligação com grandes autores e filósofos dos anos setecentos e oitocentos, como William Godwin, Lord Byron e Percy Shelley. Jonathan King, um judeu e influente banqueiro em Londres, foi também escritor e apoiador de causas radicais e a sua associação e de suas filhas aos nomes citados acima era, então, inevitável. Observa-se essa troca de influências mais profundamente com os dois poetas: Percy Shelley escreveu duas novelas góticas, *Zastrozzi: a romance* e *St. Irvyne; or, The Rosicrucian*, ambas publicadas em 1811, sob uma forte impressão de *Zofloya*, de modo que reproduz em suas páginas enredo, cenas e nomes quase integralmente iguais aos de sua antecessora. Esse vínculo é notado por Thomas Medwin, primo e biógrafo do poeta, que em seu livro, *The Life of Percy Bysshe Shelley* (1847), faz a seguinte declaração:

Os trabalhos de Anne Radclyffe [sic] o agradavam mais, particularmente *The*

*Italian*, mas a escola de Rosa-Matilda, especialmente um romance estranho e selvagem, intitulado *Zofloya, or the Moor* [...], na qual sua majestade Satânica, como em *Faust*, desempenha o papel principal, arrebatou-o. Os dois romances que ele escreveu depois, intitulados *Zastrozzi* e [St. Irvyne] *The Rosicrucian*, foram modelados segundo essa produção medonha [...].<sup>4</sup> (MEDWIN, 1913 [1847], p. 25)

Assim, estabelecem-se os vínculos entre ambos os autores. A. M. D. Hughes, em artigo intitulado “Shelley’s *Zastrozzi* and *St. Irvyne*” (1912), delinea a contribuição de Dacre para a produção literária de Shelley. Em *Zofloya* e *Zastrozzi*, por exemplo, além da clara similaridade entre os títulos, ambas as narrativas tomam emprestados os nomes de seus vilões, o Mouro Zofloya e Zastrozzi. Quanto ao enredo, as duas histórias desenrolam-se a partir da trajetória cruel e sádica de suas protagonistas, Victoria em Dacre e Matilda em Shelley, que, inundadas por um desejo sexual intenso e com a ajuda dos vilões, manipulam, perseguem e assassinam suas vítimas, homens e mulheres, em benefício próprio. Enquanto Victoria declara à Zofloya que “Este coração não sabe encolher [...] e em seu

---

4 “Anne Radclyffe’s works pleased him most, particularly *The Italian*, but the Rosa-Matilda school, especially a strange, wild romance, entitled *Zofloya, or the Moor* [...], where his Satanic Majesty, as in *Faust*, plays the chief part, enraptured him. The two novels he afterwards wrote, entitled *Zastrozzi* and *The Rosicrucian*, were modelled after this ghastly production [...]”.

propósito perseveraria, até a destruição!”<sup>5</sup> (DACRE, 2008 [1806], p. 152), Matilda, por seu turno, ecoa a voz de sua antecessora quando diz, ““Não, não – este coração não sabe temer – este seio não sabe encolher.””<sup>6</sup> (SHELLEY, 2018 [1810], p. 45). E embora elas trilhem caminhos semelhantes, Shelley concede o destino de sua mulher fatal às mãos da divindade, pois no dia de seu julgamento, em decorrência dos crimes que cometeu ao longo de sua narrativa, Matilda se arrepende. Victoria, por outro lado, recusa a oferta de salvação de um anjo, pois entende que a postergação de seus prazeres, ou, nesse caso, a sua completa cessão, é um destino mais cruel que a eternidade no Inferno.

Acerca de sua troca com Lord Byron, Jerome J. McGann, em seu capítulo, “‘My Brain is Feminine’: Byron and the Poetry of Deception”, no livro *Byron: Augustan and Romantic* (1990), traça a influência de Dacre sobre o poeta: desde a confusão da autoria do poema “The Mountain Violet”, de Dacre em *Hours of Solitude*, até os constantes encontros e desencontros entre ambos. McGann (1990, p. 28) aponta, no poema “The First Kiss of Love” (1807) de Byron, reflexos do mesmo sentimentalismo encontrado em Dacre, como nos seus versos em “The Kiss”, “The Sovereignty of Love” e

---

5 “This heart knows not to shrink [...] and in its purpose would persevere, even to destruction!”

6 “No, no – this heart knows not to fear – this breast knows not to shrink”.

“To Him Who Says He Loves”. Além de, mais explicitamente, o nome da coleção de poemas do poeta, *Hours of Idleness* (1807), cujo formato imita *Hours of Solitude*, publicado somente dois anos antes.

Entretanto, em pouco tempo Byron desvia o rumo de sua poesia e escreve *English Bards and Scottish Reviewers* (1809), no qual se refere à prosa de Dacre como “masquerade”<sup>7</sup>, bem como adiciona uma nota:

Essa adorável pequena Jessica, filha do notável J[udeu] King, parece ser uma seguidora da escola Della Crusca, e publicou dois volumes de absurdos muito respeitáveis em rima, [...]. Além de diversos romances no estilo da primeira edição de *The Monk*.<sup>8</sup> (BYRON, 1809, p. 58)

Nesse livro, Byron marca o seu afastamento artístico de um estilo de poesia mais sentimental, como é possível observar em *Fugitive Pieces* (1806), por exemplo, em direção às sátiras e às histórias de viagens, bem como a uma poesia mais heroica. E, no cerne dessa ruptura e ridicularização de Dacre, McGann, afirma que “ele

---

7 Integralmente, o quarto mencionado:

Far be't from me unkindly to upbraid

The lovely ROSA's prose in masquerade,

Whose strains, the faithful echoes of her mind,

Leave wondering comprehension far behind. (737-40)

8 This lovely little Jessica, the daughter of the noted Jew K[ing], seems to be a follower of the Della Cruscan School, and has published two volumes of very respectable absurdities in rhyme, [...]; besides sundry novels in the style of the first edition of the Monk.

simplesmente a ataca [Charlotte Dacre] por um tipo de escrita da qual ele mesmo foi afastado porque essa escrita havia ofendido certos leitores provinciais”<sup>9</sup> (1990, p. 30), de modo que essa mudança de atitude parece refletir mais uma pressão sobre a sua produção literária que de fato uma ruptura espontânea.

Nessa nota de Byron é interessante observar a aproximação que o poeta faz entre Dacre e a escola Della Crusca<sup>10</sup>, um grupo de poetas conhecido no século XVIII por sua poesia repleta de sentimentos exaltados e excessivos, bem como uma dicção ornamentada. Além disso, era comum entre os seus integrantes o uso de “Matilda” como um pseudônimo. E foi assim, como Rosa Matilda, que Charlotte Dacre alçou sua fama no século XIX. Para essa escolha, os críticos da obra de Dacre apontam dois motivos: pode tratar-se de, como já mencionado, uma afinidade com a escola literária Della Crusca; ou, por outro lado, ser uma referência à *femme fatale* de Lewis em *The Monk*, Rosario e, posteriormente, Matilda, o que denota, já de partida, as suas intenções literárias.

---

9 “he simply attacks her for a kind of writing which he himself had been driven from because the writing had offended certain provincial readers”.

10 Nome derivado da Academia dela Crusca, fundada em 1582, cujo objetivo era proteger a pureza da língua italiana. Na Inglaterra, ganhou força especialmente por meio dos trabalhos de Robert Merry, sendo os mais conhecidos *Arno Miscellany* (1784) e *The Florence Miscellany* (1785).

Como “Rosa Matilda” ela publicou sua poesia nos jornais londrinos *Morning Post* e no *Morning Herald* por um período estimado entre 1802 e 1815. Além de sua coleção de poemas, *Trifles of Helicon* (1789), publicado por Charlotte e Sophia King, Rosa Matilda escreveu *Hours of Solitude* (1805), no qual alguns poemas de sua primeira publicação reaparecem – o que, por sua vez, tornou possível conectar Charlotte King à Rosa Matilda e, posteriormente, à Dacre. Seus versos são, como observou Byron, influenciados pelo formato dos Della Cruscan e lidam quase exclusivamente com as consequências da paixão, cobrindo um espectro que abrange desde a melancolia, a angústia e pesadelos; bem como têm também descrições de insanidade e baladas de horror, muitas delas com a presença de um amante demoníaco.

Ainda sob o seu pseudônimo a autora publicou o seu primeiro romance, *The Confessions of the Nun of St. Omer* (1805), o qual, dedicado a Lewis, ela alega ter escrito aos dezoito anos de idade. Descrito por Baines como um “conto gótico de repressão sexual e mau comportamento”<sup>11</sup> (2015, s.p.), a narrativa tem como protagonista Cazire que, do convento onde se isola, reconta as aventuras apaixonadas e destrutivas de sua juventude. Esse romance mostra um lado da autora mais politicamente engajado, ecoando a Revolução

---

11 “Gothic tale of sexual repression and misbehaviour”.



Francesa (1789-1799), mas que, contudo, ainda lida com assuntos importantes no que diz respeito a ser mulher, como a paixão e os perigos da sedução.

Um ano depois, a autora se despede de Rosa Matilda e passa a assinar os seus trabalhos como Charlotte Dacre, também outro pseudônimo e que Baines (2015) classifica como uma tentativa de soar mais aristocrática; mas é, ainda assim, o nome adotado pela crítica contemporânea. Seu segundo romance, *Zofloya, or the Moor: a romance of the fifteenth-century* (1806), assim como *The Monk*, se insere em uma tradição de uma literatura erótica gótica. Segue a trajetória de Victoria di Loredani que, auxiliada pelo Mouro Zofloya, busca a realização imediata de todos os seus prazeres sexuais e, para tanto, perpassa o assassinato de quatro indivíduos, entre eles o seu marido, o seu cunhado e a sua jovem noiva. O desfecho da anti-heroína Victoria, assim como acontece em muitos romances góticos, não é exitoso e ela morre atirada de um abismo por Zofloya que então se revela como Satã. Esse romance é a sua obra de maior sucesso, tendo vendido rapidamente 754 das 1.000 primeiras cópias impressas (CRACIUN, 1997, p. 11), bem como também foi objeto de traduções para o francês e para o alemão, como aponta Kin Ian Michasiw (2008, p. xiii),

em sua introdução à edição da *Oxford University Press* do romance. *Zofloya* recebeu ainda uma imitação em formato de *chapbook*, intitulada *The Daemon of Venice* (1810), cuja autoria é desconhecida<sup>12</sup>.

Dacre publicou ainda outros dois romances, *The Libertine* (1807), no qual, mais uma vez, explora abertamente a sexualidade feminina, o que levou a uma resenha crítica do seu trabalho na seção “Novels and Romances” da *Monthly Magazine* (1807, p. 657) à declaração de que os apreciadores de tal obra deveriam ter “seus apetites mentais depravados, e seus entendimentos distorcidos em um grau incomum”<sup>13</sup>. Em meio às aventuras eróticas e aos relatos de irresponsabilidade parental, a narrativa gira em torno dos infortúnios que se sucedem na vida de Gabrielle, abandonada por seu amado, Angelo, em troca de promessas de amor de outra mulher. Em uma sequência de tramas vingativas, na qual em uma delas Gabrielle se veste de homem, a história termina, assim como *Zofloya*, sem um fim moral ao qual o leitor poderia se agarrar, uma vez que todas as personagens, inocentes e pecadoras, são destruídas.

---

12 Adriana Craciun (1997), em uma nota ao seu texto, discorre sobre a possibilidade, embora pouco provável, de Dacre ser também a autora desse livro, tendo em vista que seu nome, “Miss Dacre”, era associado à publicação de outro *chapbook*, *The School for Friends*, publicado pela mesma editora, a de Thomas Tegg.

13 “their mental appetites depraved, and their understandings warped in no common degree”.

Já em *The Passions* (1811), seu último romance, Dacre mais uma vez dá palco central a uma mulher fatal. Craciun, em *Fatal Women of Romanticism* (2003, p. 130), identifica na história uma versão estendida de uma das narrativas de M. D. T. Bienville em *Nymphomania, or A Dissertation Concerning the Furor Uterinus* (1775), em combinação com *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau. Nesse romance, Dacre mantém “Julia” como o nome de uma das protagonistas, mas é a anti-heroína Appollonia, com “suas aspirações satânicas e solilóquios que rivalizam com os de um herói byroniano”<sup>14</sup> (CRACIUN, 2003, p. 130), que desencadeia os acontecimentos da narrativa: ela, a condessa Zulmer, planeja uma vingança contra o conde Weimar após ele tê-la rejeitado por sua nova noiva, Julia. E para tanto, dedica-se a seduzi-la e corrompê-la em cenas que sugerem lesbianismo e ninfomania, de modo a degenerá-la em uma mulher adúltera. Assim como nos dois romances que antecedem *Passions*, Appollonia, potencializada por suas paixões violentas, é instrumental na destruição de todas as personagens femininas, inclusive ela mesma.

Após uma longa pausa, Charlotte Dacre publicou um poema, “George, the Fourth” (1822), em homenagem ao então rei da Grã-Bretanha. Quanto à sua vida, sabe-se que

---

14 “her Satanic aspirations and soliloquies that rival those of a Byronic hero”.

em algum momento ela engatou um romance adúltero com Nycholas Byrne, editor do *Morning Post*, e que tiveram três filhos: William, Charles e Mary, nascidos, respectivamente, em 1806, 1807 e 1809. Casaram-se somente em julho de 1815, presumivelmente após a morte da esposa de Byrne. Um obituário do *The Times* de 9 de novembro de 1825, citado anteriormente, informa que a senhora Byrne, Charlotte Dacre, morreu na segunda-feira anterior em Lancaster, após uma longa e dolorosa doença, a qual “sua pureza de coração e sublime grandeza de alma permitiu-lhe suportar com paciência e coragem”<sup>15</sup> (1825, s.p.). O seu corpo encontra-se sepultado em Londres, no cemitério de St. Mary’s, em Paddington.

### **EXCESSIVAMENTE SUBVERSIVA: O APAGAMENTO DE DACRE DO CÂNONE LITERÁRIO INGLÊS**

Charlotte Dacre configura mais um caso de uma escritora apagada de um cânone literário majoritariamente masculino como é o inglês, sobretudo até o século XIX. Escrever não era uma empreitada simples para uma mulher inglesa de séculos atrás, porém, como muitos estudos se empenham em demonstrar, a produção artística feminina não era inexistente. Entre esses trabalhos destaca-se com

---

15 “her purity of heart and sublime greatness of soul enabled her patiently and proudly to endure”.

mais frequência o de Virginia Woolf que, em *Um teto todo seu*, resgata a história de mulheres escritoras em uma tentativa de reinscrevê-las na tradição literária. É em seu ensaio-novela que ela aponta para o fato de que a mulher, talvez “o animal mais discutido do planeta” (WOOLF, 2019 [1929], p. 30), é objeto de diversos escritos, desde os que se dedicam à discussão de sua suposta inferioridade biológica, social e moral, à elaboração de cartilhas de seus deveres como uma *proper lady*, até mesmo aqueles que a tomam como musa inspiradora. Todavia, um elemento curioso é que esses textos, em sua grande maioria, são escritos por homens sem qualquer qualificação, com exceção do fato de serem homens.

Assim, proibiram à mulher o seu caminhar pelo gramado e impuseram-lhe caminhos já pavimentados, pré-estabelecidos e, em consequência, limitados. Além de sua presumida condição de inferioridade, a mulher burguesa, aquela que dispunha de tempo livre para dedicar-se à leitura, foi também enclausurada no espaço doméstico e privada de uma educação formal abrangente. Dessa forma, sempre dependente e subordinada a um homem, o seu pai ou marido, lhe faltava tanto dinheiro quanto um espaço para o exercício de sua criatividade. A vida trágica que Woolf

(2019 [1929], p. 47-9) cria para a irmã fictícia de William Shakespeare ilustra, de maneira didática, o destino da mulher do período elisabetano (1558-1603) que, com muito esforço, ousava ultrapassar esses obstáculos. Judith, em sua ingenuidade, acredita dispor das mesmas oportunidades que o irmão, e a sua busca por realização artística culmina apenas em humilhação, rejeição e suicídio.

Se a mulher elisabetana não era incentivada à produção artística, tampouco era a georgiana (1714-1830), mas é nesse período que tal panorama começa a ser alterado. É no século XVII com escritoras como Aphra Behn e Delavivière Manley e, no seguinte, com Eliza Haywood, Clara Reeve e Ann Radcliffe, por necessidades financeiras ou por simples prazer, que a mulher se insere, embora timidamente, no mercado literário. Essas mulheres mostraram que ganhar dinheiro escrevendo era uma possibilidade para o seu sexo, mesmo que isso significasse colocar em risco a sua reputação.

É a partir desse esforço que se torna possível, nos anos setecentos, a inserção definitiva da mulher na produção literária, sobretudo com a ascensão do romance, o modo narrativo favorito da época. De acordo com as lições de Sandra Gardini Vasconcelos (2002, p. 29), foi a origem bastarda do novo gênero literário, maleável e desprovido

de regras fixas, que facilitou a introdução da mulher, com baixos níveis de instrução formal e sem todo o arsenal de leitura clássica do qual dispunha os homens, nessa nova profissão. Assim, o romance, livre de uma tradição cristalizada sobre a qual se estruturou, foi o principal condutor da voz das mulheres setecentistas e oitocentistas. Ademais, nascido no seio da burguesia, ele era tanto produto quanto produtor de sua ideologia, de modo que transmitia didaticamente os seus valores e a sua moral. Portanto, percebe-se que os mesmos princípios e códigos morais impostos às mulheres deveriam prevalecer em seus textos, ao ponto de o gênero (*gender*) também atuar em repressão ao novo gênero (*genre*).

Nesse contexto, um que exigia da literatura certo realismo e correspondência com a vida em sociedade, surge o romance gótico. A poética gótica é descrita por Fred Botting, em *Gothic* (2005, p. 1), como uma escrita de excessos obcecada por transgressões de limites. Em seu período de maior profusão, na década final do século XVIII, o seu sucesso comercial atingiu patamares significativos, pois como nota Robert Miles, em seu artigo “The 1790s: the effulgence of Gothic”, para o livro *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002, p. 42), os romances góticos alcançaram um

pico de 38% de circulação no mercado literário em 1795. E a crítica, por sua vez, respondeu à altura do desafio, como se observa na seguinte passagem do artigo *The Terrorist Novel Writing* (1798), de autoria anônima:

Que instrução deve ser obtida a partir das ideias distorcidas de lunáticos, não consigo conceber. [...] Os deveres da vida estão tão alterados ao ponto de todas as instruções necessárias a um jovem é aprender a caminhar à noite pelas ameias de um castelo antigo, deslizar as mãos ou os pés por uma passagem estreita, e encontrar o diabo no final?<sup>16</sup> (THE TERRORIST NOVEL WRITING, 2000 [1798], p. 184)

De acordo com o trecho acima, no qual a parafernália gótica é criticada em razão dos ensinamentos morais que a literatura deveria, em sua responsabilidade educativa, inspirar nos indivíduos, compreende-se a resposta da crítica especializada a um romance cuja protagonista é descrita como “de uma natureza implacável, vingativa e cruel, empenhada em obter domínio em tudo que se engajasse”<sup>17</sup> (DACRE, 2008 [1806], p. 4). É segundo esses termos que Victoria di Loredani é caracterizada, ainda

---

16 “But what instruction is to be reaped from the distorted ideas of lunatics, I am at a loss to conceive. [...] Are the duties of life so changed, that all the instructions necessary for a young person is to learn to walk at night upon the battlements of an old castle, to creep hands and feet along a narrow passage, and meet the devil at the end of it?”.

17 “of an implacable, revengeful, and cruel nature, and bent upon gaining ascendancy in whatever she engaged”.



aos quinze anos de idade, nas páginas iniciais de *Zofloya*. Dacre apresenta ao leitor uma mulher naturalmente cruel, sádica e violenta que apesar de ser insensível aos afetos, era capaz de “infligir dor sem remorso, e podia vingar-se amargamente da menor tentativa de infligi-la nela”<sup>18</sup> (DACRE, 2008 [1806], p. 78). Em sua associação com Satã, Victoria planeja e executa assassinatos por envenenamento e até mesmo um estupro. Tendo em vista os seus padrões agressivos de comportamento, como seria possível reconciliar tal personagem feminina, a protagonista do romance, com as figuras típicas das heroínas góticas que, tal como Emily St. Aubert, em *The Mysteries of Udolpho* (RADCLIFFE, 1794), desmaia quando se depara com perigos potencialmente sobrenaturais?

Essa transgressão aos padrões de feminilidade exigidos da mulher burguesa inglesa parece ser consciente para a autora, pois em *Zofloya* ela oferece o contraponto à Victoria. Lilla, a noiva de seu cunhado, Henriquez, em uma aproximação com a metáfora que Virginia Woolf cria em “Profissões para mulheres” (1942), é a representação do Anjo do Lar: a imagem idealizada pela burguesia de benevolência e fragilidade supostamente inerentes à mulher. É tendo em

---

18 “inflict pain without remorse, and she could bitterly revenge the slightest attempt to inflict it on herself”.

mente esse modelo fictício que Lilla é descrita como “pura, inocente, livre até mesmo da menor mancha de qualquer pensamento corrupto”<sup>19</sup> (DACRE, 2008 [1806], p. 133), ao passo em que sobre Victoria, apenas alguns parágrafos antes, a narradora afirma que “orgulho, teimosia, a gratificação de si, desprezo e ignorância das propriedades mais nobres da mente, com uma forte mancha de paixões mais sombrias, vingança, ódio e crueldade, compunham a soma de seu caráter juvenil”<sup>20</sup> (DACRE, 2008 [1806], p. 132-133). A partir dessa comparação, é muito interessante observar o fato de Dacre, no romance, incumbir à Victoria o final trágico e violento de Lilla, pois em uma cena brutal e sangrenta, a jovem é esfaqueada à exaustão pela protagonista e depois atirada de um precipício, de modo que parece indicar uma revolta do instintivo/ID (Victoria) contra o culturalmente construído (Lilla).

Quando Virginia Woolf diz sobre a escritora que “era preciso ser uma espécie de incendiária” (2019 [1929], p. 72) a fim de não se conformar aos valores externos, isto é, masculinos, e ceder às advertências perpétuas de um pudor moralista, é exatamente esse o papel de Charlotte

---

19 “Pure, innocent, free even from the smallest taint of a corrupt thought”.

20 “pride, stubbornness, the gratification of self, contempt and ignorance of the nobler properties of the mind, with a strong tincture of darker passions, revenge, hate, and cruelty, made up the sum of her early character”.

Dacre e de sua produção literária, da prosa à poesia. É em decorrência da composição de suas personagens, como visto acima, bem como a sua trajetória, que a crítica desferiu golpes cruéis às suas obras. Sobre *Zofloya*, o *Monthly Literary Recrations* observa que “raramente surgiu um romance tão vazio de mérito, tão destituído de sensibilidade, exibindo uma depravação tão repugnante”<sup>21</sup> (1806, p. 80). A autora, com seus romances povoados por mulheres agressivas e predadoras sexuais, bem como com seus versos transbordando de paixões violentas, foi, então, preterida e obscurecida em virtude do teor de suas palavras.

Na sua coleção de poemas, *Hours of Solitude*, por exemplo, há uma recorrente conexão entre prazer e dor, algo que também reverbera em *Zofloya*. Se no romance *Victoria*, ao sequestrar Lilla a fim de desobstruir o seu caminho até Henriquez, declara que “certamente há um prazer [...] em infligir tormento prolongado”<sup>22</sup> (DACRE, 2008 [1806], p. 206), no poema “To Him Who He Says He Loves”, o eu-lírico investiga os limites do amor e em meio a uma série de perguntas, direciona a seguinte ao seu leitor: “Or do you faint with sweet excess / Of pleasure rising into pain / When hoping you may e’er possess / The object you

21 “there has seldom appeared a romance so void of merit, so destitute of delicacy, displaying such distinguishing depravity of morals”.

22 “there is certainly a pleasure [...] in the infliction of prolonged torment”.

aspire to gain?” (1805, p. 27). Outro poema nessa coleção, “The Mistress to the Spirit of Her Lover”, chega ao leitor em duas versões: uma em prosa ao estilo de Ossean e outra versificada. Ao longo dos versos, o eu-lírico, a Mistress, em completa agonia lamenta a morte de seu amante. E assim como Heathcliff, em *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, deseja ser assombrado pelo fantasma de Cathy em um evento que, conforme narra Nelly, “parecia transmitir-lhe, a um só tempo, prazer e dor em grau extremo” (BRONTË, 2012 [1847], p. 266), a Mistress clama pela companhia de seu amante<sup>23</sup>: “Ne’er leave me, bright shadow, wherever I rove / For dead is my soul to the accents of mirth” (1805, p. 34). Essa investigação sobre os limites do prazer que beiram na dor fez com que Dacre, assim como Lewis se vira forçado a editar a sua primeira edição de *The Monk*, caísse em uma espécie de purgatório moral, de modo que toda a sua produção literária sofria ataques, independente de suas virtudes. No caso da autora, no entanto, faltava-lhe um cargo no Parlamento britânico ou o fato de ser homem para desculpar as suas escolhas.

Ainda em seu incêndio à crítica literária, Dacre utiliza, em seus romances, palavras de léxico médico, como *enhorred* e

---

23 Para uma discussão mais ampla sobre a relação entre a poesia de Dacre e *Wuthering Heights*, ver Craciun (2003).

*furor*, sendo esta uma referência ao “*furor uterinus*” do qual fala Bienville (1775) quando discorre sobre a ninfomania; em *Zofloya*, Victoria é dominada pelo “furor de paixões conflitantes”<sup>24</sup> (DACRE, 2008 [1806], p. 134) quando vê Henriquez dedicando o seu afeto à Lilla. Em resposta, uma resenha crítica da *Annual Review*, declara que “Há uma voluptuosidade e alusão na linguagem [...] que deveríamos ter esperado que a delicadeza da pena feminina teria se recusado a traçar”, e cujo teor “a delicadeza não nos permitirá explicar”<sup>25</sup> (1806, p. 542 apud CRACIUN, 1997, p. 262-263). Percebe-se, então, que o material crítico produzido na época sobre a obra de Dacre era majoritariamente de cunho sexista, sobretudo por *Zofloya* ser um romance cujos objetos principais são o erotismo e a violência perpetrados por uma mulher. E assim, a crítica encerra com um conselho para a autora:

Em resumo, nunca lemos uma performance mais abominável e indecente [...]; e recomendaríamos a Rosa Matilda a continuar o caminhar humilde de versificar para os jornais, e deixar a profissão de escrever romances para as mulheres que possuem mais sensibilidade mental, [...] e pureza

---

24 “furor of conflicting passions”.

25 “There is a voluptuousness of language and allusion [...] which we should have hoped, that the delicacy of the female pen would have refused to trace”, “the delicacy will not permit us to explain”.

de sentimentos que ela [...].<sup>26</sup> (MONTHLY LITERARY RECREATIONS, 1806, p. 80)

Quanto aos seus romances, Craciun (2003, p. 130), argumenta que Dacre, em *Confessions* e *The Libertine*, explora em detalhes os perigos da paixão sexual em excesso, mas que em *Zofloya* e *The Passions*, por meio da figuração da *femme fatale*, a autora eleva essa discussão a níveis mais altos de franqueza e de significação cultural. Em *Passions*, Appollonia Zulmer é a protagonista e, tal qual Victoria, em razão de sua sexualidade e violência, desafia a fixidez de identidades pré-estabelecidas para a mulher, como se observa na descrição a seguir:

A condessa Zulmer... não se esforça em furtar suavemente o coração, mas ataca-o de assalto [...] destemida, indiferente a preconceitos, um espírito ardente e de intelecto ousado, ela discute opiniões, combate erros, expõe sistemas, detecta mentiras [...] Seus olhos ferozes e penetrantes parecem fitar o coração, com um olhar tão rápido, tão perfurante, que os outros olhos não conseguem encará-los e são abatidos, como com um sentimento de culpa. Altiva e excêntrica em seus voos, ela deixa o seu sexo prodigioso para trás.<sup>27</sup>

---

26 In short, we never read a more odious and indecent performance [...]; and would advise Rosa Matilda to keep to the humble walk of versifying for the newspapers, and to leave the profession of romance writing to females who possess more delicacy of mind, [...] and purity of sentiments, than she [...].

27 The Countess Zulmer... does not endeavour gently to steal into the heart, but attacks it by storm [...] fearless, regardless of prejudice, an ardent spirit and daring intellect,

(DACRE, 1974 [1811], p. 27-28 apud CRACIUN, 2003, p. 137-138)

Desse modo, Appollonia, uma espécie de Medusa, se mostra como outra figura -satânica na produção literária de Dacre capaz de desafiar os limites da sexualidade feminina. Em sua sedução de Julia, descrita no início do romance como uma mulher perfeita, de uma “simplicidade casta, encantos acanhados – timidez, modéstia, prudência; [...] [com] um coração formado para o amor.”<sup>28</sup> (DACRE, 1974 [1811], p. 31 apud CRACIUN, 2003, p. 139), a condessa torna-se responsável por degenerá-la em uma mulher adúltera que, em sua queda, abandona a família, considera a possibilidade de assassinato e perde toda a estabilidade de sua vida. E assim como em *Zofloya*, Dacre isola dois modelos contemporâneos de subjetividade feminina, os dois extremos de mulheres na ficção de acordo com Woolf (2019 [1929], p. 80), “a bondade celestial” e a “depravação demoníaca”, e os confronta. Em sua análise dos limites da psique e do corpo feminino, a autora os escreve em sua mais alta vulnerabilidade, pois o leitor os vê desfazendo-se de Lilla/Julia em Victoria/Appollinia, reiterando, segundo

---

she discusses opinions, combats errors, exposes systems, detects folly [...] Her fierce and penetrating eyes seem to look into the heart, with a glance so quick, so piercing, that other eyes are unable to meet them, and are cast down, as with a feeling of conscious guilt. Soaring, and eccentric in her flights, she leaves her wondering sex far behind.

28 “chaste simplicity, retiring charms – diffidence, modesty, reserve; [...] a heart formed for love”.

Craciun (2003, p. 116), “a compreensão da época de que corpos não são imutáveis ou naturalmente fixos”<sup>29</sup>.

Tendo em vista as personagens que compõem a obra de Dacre, pode-se compreender os motivos que residem em seu apagamento. E mesmo ao ser acusada por uma crítica sexista de escrever histórias imorais e indecentes, sobretudo por ser uma mulher, os seus escritos não cessam de refletir e de causar reflexões, mesmo dois séculos após a sua publicação, sobre os padrões de feminilidade e as políticas que regem o corpo da mulher. Diferente de algumas de suas companheiras de profissão, em seus trabalhos, como nota Douglas H. Thomson, em um breve capítulo bibliográfico sobre a autora em *Gothic Writers*, “não temos o vilão-herói comum, mas mulheres, obstinadas e com mentes, saqueando esses tipos de gêneros”<sup>30</sup> (2002, p. 100). Com as suas *femmes fatales*, Dacre põe à prova padrões de gênero e, como consequência de seu ataque, é deslocada da produção literária feminina.

A transgressão de Dacre a uma tradição de escrita feminina, até mesmo dentro do gótico, resulta em sua associação ao gótico masculino e à tradição de horror. Convencionalmente, o gótico é dividido em duas escolas, uma de terror e outra de horror, associadas aos nomes de Ann Radcliffe e Matthew

29 “the era’s realization that bodies are not immutable or naturally fixed”.

30 “we have not the usual villain-hero but women, strong-willed and with minds, ransacking these gender types”.



Lewis, respectivamente. Em linhas gerais, o terror, conforme aponta Jerrold E. Hogle, em sua introdução ao livro *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, “sustenta as personagens e os leitores em um suspense ansioso quanto ameaças à vida, segurança e sanidade, mantidas, em grande parte, fora de vista ou como sugestões de um passado oculto”, ao passo em que o horror “confronta a dissolução física ou psicológica, explicitamente estilhaçando as normas estabelecidas (incluindo a repressão) da vida cotidiana”<sup>31</sup> (2002, p. 2-3). É preciso, no entanto, observar que a associação do gótico feminino ao terror, caracterizado como mais discreto e contido, enquanto o reino do horror, com um apetite pelo grotesco, é designado ao gótico masculino, somente contribui para o aprisionamento da produção literária das mulheres a padrões de feminilidade correntes em sociedade. Ademais, a disputa entre um gótico masculino e outro feminino leva a uma hierarquização na qual o homem, invariavelmente, ocupará um lugar acima da mulher.

Desse modo, Dacre, com sua produção considerada não-feminina e tampouco masculina, é, conforme argumenta Michasiw, “precisamente o tipo de escritora que o cânone,

---

31 “holds the characters and readers mostly in anxious suspense about the threats to life, safety, and sanity kept largely out of sight or in shadows or suggestions from a hidden past”, “confronts the physical or psychological dissolution, explicitly shattering the assumed norms (including repression) of everyday life”.

tanto o estabelecido quanto o revisionista, está destinado a excluir”<sup>32</sup> (2008, p. xiv). Ao desafiar os limites de uma literatura dita feminina, cujas linhas deveriam manter-se dentro dos limites da probabilidade e, mesmo que eventualmente vertessem pelos caminhos sobrenaturais, deveriam manter fins educativos, Charlotte Dacre foi apagada e isolada do cânone literário inglês por um corpo crítico, por sua vez, composto majoritariamente por homens. Assim, a sua escrita, impossibilitada de ser masculina tendo em vista que o seu local de enunciação é outro, é não feminina quando comparada a de suas escritoras contemporâneas. Escrevendo a partir da margem, talvez tenha alcançado o que Woolf (2019 [1929], p. 93) defenderia um século mais tarde, uma escrita andrógina, que rejeita a dicotomia essencialista entre masculino e feminino, “masculino-femininamente” e “feminino-masculinamente”.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O questionamento de Virginia Woolf (2019 [1929], p. 38) sobre o que acontece quando a mulher deixa de refletir, em tamanho dobrado, a imagem do homem, é respondido anacronicamente pelo apagamento literário de Charlotte Dacre: em uma sociedade heteropatriarcal na qual o local

---

32 “precisely the sort of writer whom canons, both established and revisionist, are designed to exclude”.

de saber é, por direito, do homem, a partir do momento em que a mulher transgride os limites que lhe foram impostos, quando ela cessa de operar como espelho, conta a sua verdade e busca viver a sua existência, ela é aniquilada, silenciada, soterrada e esquecida. Quando Thomson (2002, p. 100) refere-se à obra de Dacre como uma das mais difíceis de encontrar na ficção inglesa, isso constitui um reflexo da violência cometida contra a mulher artista de séculos atrás que, por sua vez, reverbera até os dias atuais. Por isso é urgente a (re)descoberta de mulheres escritoras desviantes, excessivamente subversivas, pois as suas vozes, como em uma ligação direta com a contemporaneidade, dão corpo e sustentação às demandas da mulher do século XXI.

A partir da necessidade de traçar uma história para a mulher na literatura, neste caso, a de uma autora gótica, este artigo dedicou-se a resgatar elementos da vida de Charlotte Dacre, bem como de sua produção literária a fim de redimir o silêncio crítico sobre a autora e, nessa clave, conferir ao cânone literário mais pluralidade. Dacre, escritora inovadora, é tanto uma herdeira das mulheres que a antecederam quanto uma geradora para as que a seguiram. A sua exclusão do cânone do gótico inglês acontece em decorrência de uma compreensão sexista de que as mulheres, consideradas inferiores, deveriam dedicar-se a certo tipo de escrita

mais casta e edificante moralmente. Elas, contudo, sempre constituíram resistência. Daí a importância de a mulher gozar de dinheiro e de um espaço privado a fim de que ela possa escrever, pois isso representa, de certo modo, a liberdade para encontrar a sua voz.

## REFERÊNCIAS

- BAINES, Paul. Byrne [née King]. Charlotte [pseud. Charlotte Dacre] (1782?-1825), escritora. *Oxford Dictionary of National Biography*, 2015. Available at: <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-63519>. Accessed on: 21<sup>st</sup> Feb. 2021.
- BOTTING, Fred. Introduction. In: BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Taylor & Francis e-Library, p. 1-13, 2005.
- BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- BYRON, Lord. *English Bards and Scottish Reviewers*. 2. ed. Londres: Deans & Co., 1809.
- CLERY, E. J. Joanne Baillie and Charlotte Dacre. In: CLERY, E. J. *Women's Gothic*. Wiltshire: Bakersville Press, p. 99-116, 2000.
- CRACIUN, Adriana. Introduction. In: DACRE, Charlotte. *Zofloya, or the Moor*. Ontario: Broadview Press, p. 10-33, 1997.
- CRACIUN, Adriana. *Fatal Women of Romanticism*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
- DACRE, Charlotte (1806). *Zofloya, or the Moor*. Nova York: Oxford University Press, 2008.
- DACRE, Charlotte (1805). Hours of Solitude. *Online Archive of California*. Available at: <https://oac.cdlib.org/view?docId=kt0v19p2vz;NAAN=13030&doc.view=frames&chunk.id=d0e1244&toc.depth=1&toc.id=d0e187&brand=oac4>. Accessed on: 28<sup>th</sup> Feb. 2021.

- HOGLE, Jerrold E. Introduction. In: HOGLE, Jerrold E. (Org.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-20, 2002.
- HUGHES, A. M. D. Shelley's Zastrozzi and St. Irvyne. *The Modern Language Review*, v. 7, n. 1, January, p. 54-63, 1912.
- MCGANN, Jerome J. 'My Brain is Feminine': Byron and the Poetry of Deception. In: RUTHERFORD, Andrew (Org.). *Byron: Augustan and Romantic*. Basingstoke: Macmillan, p. 26-51, 1990.
- MEDWIN, Thomas (1847). *The life of Percy Bysshe Shelley*. Londres: Oxford University Press, 1913.
- MICHASIW, Kim Ian. Introduction. In: DACRE, Charlotte. *Zofloya, or the Moor*. Nova York: Oxford University Press, p. vii-xxx, 2008.
- MILES, Robert. The 1790s: the effulgence of Gothic. In: HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 41-62, 2002.
- NOVELS AND ROMANCES. *Monthly Magazine*, Londres, v. 30, July, p. 657, 1807. Available at: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101064253212&view=1up&seq=655&q1=libertines>. Accessed on: 28<sup>th</sup> Feb. 2021.
- PYKETT, Lyn. Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel. In: DAVID, Deirdre (Org.). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 192-211, 2001.
- REVIEWS. *Monthly Literary Recreations*, Londres, v. 1, July/December, p. 80, 1806. Available at: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.79289135&view=2up&seq=6&size=125>. Accessed on: 24<sup>th</sup> Dec. 2019.
- THE TERRORIST NOVEL WRITING (1798). The Terrorist Novel Writing. In: CLERY, E.J.; MILES, Robert (Orgs.). *Gothic Documents*. Manchester: Manchester University Press, p. 182-182, 2000.
- THE TIMES. Londres. November, 1825. Available at: <https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1825-11-09/4/7.html?region=global#start%3D1825-11-07%26end%3D1825-11->

09%26terms%3Dbyrne%26back%3D/tto/archive/find/byrne/w:1825-11-07%7E1825-11-09/1%26next%3D/tto/archive/frame/goto/byrne/w:1825-11-07%7E1825-11-09/2. Accessed on: 28 Feb. 2021.

THOMSON, Douglas H. Charlotte Dacre. In: THOMSON, Douglas H. *et al. Gothic Writers*. Westport: Greenwood Press, p. 99-103, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos*. São Paulo: L&PM, p. 9-20, s.d. Disponível em: [https://www.lpm-editores.com.br/livros/imagens/profissoes\\_para\\_mulheres\\_trecho.pdf](https://www.lpm-editores.com.br/livros/imagens/profissoes_para_mulheres_trecho.pdf). Acesso em: 28 fev. 2021.

WOOLF, Virginia (1929). *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

### **Paula Pope Ramos**

Mestra em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ), é atualmente estudante de doutorado na área de literatura inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES), com enfoque na poética gótica e as políticas que regem o corpo feminino, bem como os limites da representação da mulher nessas ficções.

E-mail: [ppoperamos@gmail.com](mailto:ppoperamos@gmail.com)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2403110523656190>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9148-9240>

## A TRAJETÓRIA DE GEORGE SAND E AS MOVIMENTAÇÕES PARA A CONQUISTA DE UMA POSIÇÃO DE LEGITIMIDADE NO CAMPO LITERÁRIO

Daiane Basílio de Oliveira

**Resumo:** Um dos grandes empecilhos erigidos contra a produção literária das mulheres, entre elas a francesa George Sand, se assenta nas disputas do campo literário, no qual as relações de força entre as instâncias que o compõe intervêm na produção e circulação das obras literárias. Sustentado na noção de que a produção literária de um escritor é formulada em um processo interativo, a proposta de estudo da trajetória literária de George Sand parte do imperativo de interpretar sua matriz biográfica, erudita e profissional, as estratégias utilizadas e a maneira como a escritora oitocentista alcançou status de legitimidade no campo literário francês. Sua trajetória revela uma série de posições no campo literário que estão vinculados à projeção de diferentes ou repetidos *ethes* formulados em seu projeto de criação literária, os quais revelam as movimentações da escritora em busca de uma posição de legitimidade. Assim, em conformidade com a teoria do campo literário de Bourdieu (1996), busca-se compreender os aspectos que guiaram no sentido de marcar época e se estabelecer na vanguarda do campo literário francês: os valores incorporados e investidos, os capitais, as suas sucessivas movimentações de posição e escolhas enunciativas, bem como mapear suas relações com os agentes do campo literário.

**Palavras-chave:** George Sand. Literatura francesa. Campo literário. Trajetória. Ethos.

**Resumé:** L'un des grands obstacles contre la production littéraire des femmes, parmi lesquelles la Française George Sand, repose sur des disputes dans le champ littéraire, dans lequel les rapports de force entre les instances qui le composent interviennent dans la production et la circulation des œuvres littéraires. À partir de l'idée que la production littéraire d'un écrivain est formulée dans un processus interactif, la proposition d'étudier la trajectoire littéraire de George Sand parvient l'impératif d'interpréter sa matrice biographique, érudite et professionnelle, les stratégies utilisées et la façon dont l'écrivaine du XIXe siècle a accédé au statut de légitimité dans le champ littéraire

français. Sa trajectoire révèle une série de positions dans le champ littéraire liées à la projection d'éthos différents ou répétés dans son projet de création littéraire qui révèlent ses mouvements à la recherche d'une position de légitimité. Ainsi, d'après la théorie du champ littéraire de Bourdieu (1996) et de l'éthos discursif de Maingueneau (2006), le but est-il de comprendre les aspects qui ont guidé le sentiment de marquer une époque et de s'installer dans l'avant-garde du champ littéraire français: les valeurs incorporées et investies, les capitaux, leurs mouvements successifs de position et de choix énonciatifs, ainsi que leurs relations avec les agents du champ littéraire.

**Mots-clés:** George Sand. Littérature française. Champ littéraire. Trajectoire. Ethos.

## INTRODUÇÃO

Aurore Amandine Lucile Dupin, verdadeiro nome da escritora George Sand, foi uma romancista, crítica literária, dramaturga, ensaísta e jornalista que nasceu em Paris em julho de 1804 e faleceu em Nohant em junho de 1876. Como uma das representantes da literatura francesa do século XIX, desempenhou importante papel na vida política de sua época, principalmente por representar ideias de cunho sociopolítico e em prol das mulheres em seu projeto de criação literária.

Num arco temporal de mais de quatro décadas, a participação de George Sand no campo literário foi marcada pelo grande número de romances, novelas e contos publicados, enfrentamentos e escândalos causados pelo teor de suas publicações contra hegemônicas e por



seu modo de agir, vestimentas e envoltórios afetivos pouco ortodoxos para época.

Ao observar o projeto de criação literária da escritora e a sua consolidação, questionam-se os mecanismos e as estratégias por ela empenhados para acessar a posição de autoridade e legitimidade no campo literário, espaço social que assim como os demais fora criado e estruturado com vista à participação e domínio masculino. Em resposta, a investigação acerca da trajetória de George Sand no campo literário, de acordo com a gênese do campo proposta por Pierre Bourdieu (1996), envolve as estruturas das relações estabelecidas neste campo principalmente com os editores, os *habitus* e as posições da escritora que determinam as boas e más escolhas na escrita de suas obras literárias e sua permanência na anamnese literária.

Assim, neste artigo pretende-se descortinar questões pertinentes ao estabelecimento de Sand no campo literário francês de sua época, tendo em vista os impedimentos impostos às mulheres que desejavam viver sob a pluma, e as estratégias que sustentam a sua carreira, as quais considerando o contexto de produção reverberam em seu discurso literário.

## **CAMPO LITERÁRIO E TRAJETÓRIA SEGUNDO BOURDIEU**

O arcabouço teórico e metodológico do sociólogo francês Pierre Bourdieu em *As Regras da Arte* (1996a) compreende a obra de arte em relação ao campo de produção de bens culturais. O estudioso realiza um trabalho voltado para a literatura com a intenção de superar a querela das correntes críticas e se lançar em uma leitura sociológica que tenciona abordar as determinantes e os parâmetros que agem na esfera cultural.

Bourdieu (1996a) aprofunda a discussão sobre a configuração simbólica da realidade e propõe um modelo de análise correlativa entre o campo literário e o campo do poder. Ao delinear as relações existentes entre um criador de um projeto artístico e intelectual – a exemplo de George Sand – Bourdieu estabelece sua base teórica sobre o campo literário e suas engrenagens. O objetivo principal se assenta num estudo sociológico quanto às relações de força que se instauram entre as instâncias que compõem o campo literário e de quais maneiras elas intervêm sobre a produção e circulação das obras literárias.

O conceito de campo se sobrepõe ao de sociedade, posto que esta não é vista como um todo integrado que funciona organicamente, mas, como fundada por um conjunto de

microcosmos sociais providos de uma autonomia. Assim, o campo é condicionado a lógicas e perspectivas particulares, pautado em propensões, interesses e disputas internas e irredutíveis ao funcionamento de qualquer outro campo. O campo é, por isso, um núcleo marcado por disputas e relações de poder.

A consistência teórica do conceito de campo se explica por uma dinâmica autônoma, que traz em si mesma as condições de seu próprio funcionamento, com suas instâncias de consagração, vozes autorizadas, definição do que é legítimo e luta concorrencial. Assim, ao se tratar da existência do campo literário, devem-se considerar os elementos ativos do campo, seus agentes: escritores, editores, leitores, críticos, entre outros são enquadrados em uma lógica interativa e relacional.

Na França do século XIX, o universo de produção artística passou pelo processo de autonomização que se deu a partir de três condições: o aparecimento de escritores especializados; as instâncias de legitimação; e a emergência de um mercado. A autonomização do campo literário figura, então, como produto de uma reação contra o mercado, as pressões econômicas, as sanções estatais e a intervenção do sistema religioso. Essa estruturação do

espaço literário pautada na defesa da liberdade de criação avessa aos sistemas de poder chancela a presença de um campo literário relativamente autônomo.

Esse processo está relacionado, também, à contrariedade às censuras ideológicas, morais e políticas sobre a literatura. Tal autonomia é assumida não somente em oposição a uma lógica mercadológica, é efetivada também por meio de embates contra as responsabilidades penais aplicadas aos escritores e as definições sociais do ofício de escritor que se opunham à liberdade de criação. Sapiro (2013, p. 9) explica que essa patente de responsabilidade autoral ultrapassava as fronteiras do mundo das letras, impondo normas a diversos campos.

A atividade literária não era considerada profissão, era necessário que houvesse uma relação de ensino-aprendizagem ou título acadêmico para que tal reconhecimento fosse legitimado, o que não era o caso dos escritores. Esta época foi marcada pelo surgimento do mercado do livro que pode ser interpretado segundo observação relacional, de um lado os escritores dominados que produzem com alguma remuneração sob o regime de autorizações prévias e o domínio de livreiros, e do outro os escritores que ocupam posições dominantes, os quais

são mantidos pelo poder em cargos e funções oficiais. É a partir do mercado do livro que os escritores começam a se distanciar da regulamentação do Estado e da Academia que fazia juízo de valor sobre os bens artísticos independente das legislações da Igreja e da prática do clientelismo. E a ascensão do mercado do livro pode ser interpretada sob a ótica dessa observação relacional.

É plausível inferir que a gênese do conceito de campo foi pensada a partir da necessidade de reunir em um mesmo espaço os agentes que compartilham de *habitus* semelhantes na esfera social. Bourdieu (1996b, p. 21) destaca que o *habitus* é a incorporação das disposições sociais por um grupo e/ou indivíduo, e é adquirido conforme o campo em que os agentes estão inseridos, gerando posições de acordo com as escolhas. “O *habitus* é esse princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em conjunto unívoco de escolhas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 1996b, p. 21).

Ele é uma categoria operante que torna possível a comunicação entre as estruturas objetivas e as práticas. Por exemplo, ao se pensar na atividade literária, as práticas discursivas são resultado da interação dialética entre o

circunstancial e um habitus. Por isso, ele é o efeito da interiorização de estruturas, as práticas dos agentes as exteriorizam e permitem perceber quais foram acionadas e incorporadas. A atuação do habitus se encontra no cerne da organização das ações, podendo ser ou não esquematizadas em detrimento de um propósito estratégico.

Voltando-se para o campo literário, o habitus configura os regulamentos práticos investidos em sua ação e do mesmo modo reproduz as estruturas de organização do campo: o que é escrito e publicado, quem é dominante e quem é dominado, quem possui ou não legitimidade, são esquemas e princípios classificatórios que estabelecem as diferenças em conformidade com os valores incorporados por cada um. “O *habitus*, assim, responde pelo pólo da ação e, mais modestamente, pela criatividade e pela memória social” (DOMINGUES, 2001, p. 59). Isto é, ele conserva a memória e a ação, e assim alimenta o dispositivo criador, desse modo, se encarrega de propiciar a atividade criadora e sua unicidade criativa.

Nestes termos, um romance a exemplo de *Lélia* foi compreendido por seu editor Henri Dupuy como uma obra distinta e digna de ser publicada por, talvez, ser carregada de relevantes reflexões filosóficas e liberais, enquanto que para

outros agentes do campo foi julgado sob um polo negativo. Essa reprovação pode se estender a outros campos, tendo em vista o público leitor, e não por acaso o romance foi censurado pelo campo religioso e anexado ao *Index*, catálogo oficial de livros proibidos pela Igreja católica romana por serem avaliados danosos à fé e imorais.

A operatividade do conceito de campo literário ampara a explicitação acerca da criação artística, visto que é passível de ser compreendida por meio do mapeamento da instituição literária e suas engrenagens. O conceito mediador do habitus alocado no campo ajuda a responder a questões centrais sobre as escolhas de Sand e as características do seu projeto criador, sua significação e constituição. Considerando que o projeto, embora seja individual, não é formulado fora da interação com os agentes e dos determinismos sociais que agem sobre a instituição literária.

O campo é visto por Bourdieu sob a ótica de uma hierarquia de poder e privilégio orquestrada por relações econômicas, simbólicas e culturais entre os indivíduos. O capital econômico é o termo que se refere à propriedade de recursos como renda, salários e imóveis. O status, o reconhecimento, prestígio e honra, ou qualquer outro

privilégio de ordem de importância transita nos domínios do capital simbólico. Enquanto a totalidade de saberes e conhecimentos advindos da escolaridade são pertinentes ao capital cultural que, em sua amplitude, não dispensa a imbricação com as condições econômicas e sociais, pois assimila um grupamento de valores, conhecimentos, informações e comportamentos que influem sobre o habitus. Este último engloba um sistema de valores interiorizados que produzem diferenciações e determinam as escolhas do escritor. Compreender o funcionamento do capital cultural, pressupõe, por isso, admitir que o acesso ao mundo letrado é um privilégio resultante de condições socioeconômicas.

Assim, a posição de dominado ou dominante ocupada por um grupo ou indivíduo é definida de acordo com a soma e o arranjo de um ou mais capitais adquiridos e ou acionados no decorrer de suas trajetórias sociais. A congruência desses capitais pode ser interpretada se tomada como base a estruturação do aparelhamento cultural nas suas dimensões material, simbólica e cultural que, para Bourdieu, é a configuração do habitus.

No que concerne às categorias teóricas, o conceito de trajetória permite refletir sobre o peso dos constituintes do campo literário, o *modus operandi* da criação e produção



literária. Os acontecimentos biográficos se definem como alocações e deslocamentos no espaço social e não como uma sucessão de acontecimentos ligados exclusivamente a um indivíduo com um nome próprio, como principal referência constante (BOURDIEU, 1996b, p. 81).

Fundamentado nestas definições, o autor aponta o desacerto cometido por bases teóricas que avistam as biografias sob uma matriz na qual não existe outra finalidade senão o ato de dissertar. Do contrário, faz-se necessário explicar o percurso do agente do campo levando em conta a estrutura da rede e as relações estabelecidas entre os agentes, grupos e órgãos atuantes no campo literário.

A noção de trajetória, ao situar os acontecimentos biográficos numa matriz relacional, evidencia a sua interpretação não com base nas experiências de um indivíduo único, mas operando aproximação das posições de um agente ou de um grupo do campo com os demais agentes e grupos atuantes. O indivíduo em sua trajetória no campo é explicado como concreto:

A distinção entre o indivíduo concreto e o indivíduo construído, o agente eficiente, é duplicada pela distinção entre o agente, eficiente num campo, e a *personalidade*, como individualidade biológica socialmente instituída pela nomeação e dotada

de propriedades e de poderes que lhe asseguram (em certos casos) uma *superfície social*, isto é, a capacidade de existir como agente em diferentes campos. (BOURDIEU, 2006a, p. 190)

No bojo dessa leitura, prioriza-se o estudo das relações, o indivíduo é compreendido através da metodologia comparativa da diferença, dos polos de crenças e exercícios opostos. Tal perspectiva permite pensar os espaços sociais como espaços de posições definidos por relações estabelecidas por capitais. O campo é, por isso, um espaço de conflito e habilidade onde os integrantes disputam o controle de um capital eficiente. Neste aspecto, Maingueneau (2006) corrobora a ideia com a reflexão de que o campo é o espaço onde as obras literárias ganham sentidos, é onde se constroem os posicionamentos – doutrinas, movimentos, grupos.

Maingueneau (2006) propõe que se examinem três instâncias que gerenciam o estatuto de autoria, são elas, a pessoa, o escritor e o inscridor, as quais agem em conjunto e se encruzam. Tais instâncias são consideradas nesse estudo para análise da trajetória, considerando principalmente as distinções que separam a pessoa e sujeito do escritor:

A denominação “a pessoa” refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de

uma vida privada. “O escritor” designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo “inscritor”, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto [...] e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista. (MAINGUENEAU, 2006, p. 136)

Por meio dessas instâncias de subjetivação, converge a afirmativa de que não se separa a vida do autor do estatuto do escritor, que o enunciador compreendido enquanto inscritor é correlato do texto e por fim, que a subjetividade criadora não independe da atividade da escrita.

Ainda sob essa perspectiva do campo, é fundamental o entendimento de que há estados sucessivos no campo e relações objetivas que unem os participantes de um mesmo campo, é dessa maneira que a trajetória se desenvolve (BOURDIEU, 1997). O habitus se desenvolve em função desses estados sucessivos e das condições de produção do campo, por isso são incorporados ao longo da trajetória.

Em síntese, viabilizada pela gênese do campo literário de Bourdieu, com o aparato epistêmico teórico do campo, habitus, trajetória e capital, a pesquisa desenvolvida toma proveito das bases que residem na relação entre o escritor, a obra e o campo no qual George Sand estava inserida. A intenção é compreender os valores e os vínculos de força

que residem entre essas instâncias e a forma que incidem na produção do projeto de criação sandiano.

### **AUORE DUPIN ANTES DE GEORGE SAND**

A configuração política da época se centrava no Primeiro Império Francês comumente conhecido como o Grande Império da França ou Império Napoleônico. No plano interno, vários aspectos políticos e sociais foram mudados, a exemplo da criação do Código Civil Francês. Segundo Duby (2007) em *Histoire de la France*, o Código que legislava apenas sobre o direito civil reafirmou os estatutos da Revolução Francesa, conservou a retirada dos privilégios do clero e deu origem a uma nova nobreza imperial que não dispunha de direitos feudais.

O conjunto de regras civis outorgado por Napoleão privilegiava a propriedade privada e criminalizava as greves e os movimentos grevistas. No âmbito educacional, foram criados colégios e escolas superiores que se voltavam para as ciências exatas e biológicas, com objetivos que se pautavam pela formação de uma elite burguesa letrada, muito mais do que pela alfabetização das massas. O Código Napoleônico também determinava aos cidadãos o direito à propriedade privada, à liberdade individual, de pensamento, religiosa e de iniciativa privada. Foram favorecidos, de igual

maneira, por isso, os interesses da burguesia e consolidou-se o liberalismo político e econômico.

Apesar de conservar alguns princípios iluministas, o novo código civil revogava diversos direitos conquistados pela população durante a Revolução Francesa. As mulheres foram as mais atingidas pelas novas resoluções imperiais, com a retirada de todos os seus direitos e a reafirmação do princípio de submissão à autoridade masculina (pai, irmão ou marido) que será válido até 1870. Napoleão definiu sem ambiguidades o lugar da mulher na sociedade no artigo 1124 do Código, o qual estabelece que os menores de idade, as mulheres casadas, os criminosos e os doentes mentais eram excluídos de quaisquer acessos aos direitos jurídicos (CODE CIVIL, 1997).

Dentre as implicações do Código Civil sobre a condição das mulheres na sociedade francesa estava o impedimento de acesso aos liceus e universidades, de assinar contratos, de administrar seus bens e seu salário. Para que trabalhassem e fizessem viagens internacionais, era necessária a permissão marital ou do parente do sexo masculino mais próximo. Suas correspondências e relações interpessoais também estavam sujeitas ao controle do homem. Havia, ainda, forte repressão ao adultério quando praticado por mulheres e, sobretudo, a exclusão total dos direitos políticos.

Aurore Dupin é proveniente de uma família socialmente mista: seu pai, Maurice Dupin de Francueil, era oficial do exército e neto bastardo do Marechal Maurice de Saxe, e sua mãe, Sophie-Victoire Delaborde, uma mulher do povo. Em companhia de seu pai, aprendeu os princípios igualitários da Revolução Francesa. Maurice Dupin demonstrava sempre que possível sua aceitação dos princípios iluministas, ainda que contrariasse as concepções aristocratas de sua família, como quando contraiu matrimônio contra os desejos de sua mãe.

Por ser fruto de uma educação revolucionária e portadora de uma dupla ascendência popular e nobre, Aurore Dupin ainda criança tomou consciência de sua mestiçagem social. Em consonância a isso, sua identidade política ligada a sua origem foi construída desde muito cedo. Diante do desprezo da avó paterna, Aurore de Saxe, em relação a sua mãe, a pequena se dividia entre o ambiente frequentado pelos nobres e o pequeno e pobre apartamento de sua mãe em Paris. A simplicidade e o pouco conforto do lar materno não a privaram de ter uma infância feliz, em sua imaginação era a “terra dos sonhos”, por consequência, contribuíram para a assimilação da desvalida realidade do estrato social a que pertencia sua família materna.

Ainda em sua infância, diante da morte do pai, mudou-se para Nohant e permaneceu sob os cuidados de sua avó e em companhia de seu meio irmão Hippolyte Chatiron. Preocupada com a educação da neta, Aurore de Saxe a enviou para o *Couvent des Anglaises*, em Paris. O local, dirigido por freiras beneditinas, foi fundado em 1764, três décadas após a chegada das religiosas que fugiam da perseguição ao clérigo católico na Inglaterra.

As instituições religiosas eram responsáveis pelo ensino feminino. Neste sentido, o Código Napoleônico apenas formalizou a prática já empregada pela Igreja Católica. Essas escolas acreditavam que fornecer a mesma educação para meninas e meninos era o mesmo que confundir o que a natureza, o bom senso, a ordem e a sociedade determinam como diferente. A educação recebida no convento, por isso, preparava as meninas para a vida prática e útil, para serem boas cristãs, esposas amáveis e mães cuidadosas que se ocupam da educação de seus filhos.

Nesta época, os interesses de Aurore pelo campo artístico começam a despertar, com o gosto pela música e pelo teatro. Contudo, devido à preferência da neta pela vida silenciosa do convento e o desejo de se tornar freira, Aurore de Saxe faz com que ela retorne para a

propriedade da família e continue seus estudos sob as orientações de um preceptor. Anos mais tarde, em 1822, após o falecimento de sua avó, Aurore Dupin se casa com François Casimir Dudevant, oficial do exército, com quem teve dois filhos, Solange e Maurice. O enlace matrimonial permitiu à futura escritora a posse da herança deixada por sua avó, conforme determinava o Código Civil. Além da propriedade de Nohant, a herança lhe fornecia uma renda anual de cerca de sete mil francos, o que de acordo com a análise de Chanut et al. (1995) no artigo *Les disparités de salaires en France au XIXe siècle*, se comparado aos salários dos demais trabalhadores, era suficiente para manter uma vida confortável.

Enquanto sujeito, Aurore Dupin vivenciou desde sua infância o sentimento de injustiça. Em sua adolescência, observara a ausência de registros e memórias de sua família materna, associou o fato à condição socioeconômica da genealogia plebeia. A trajetória de Sand é movimentada, dessa forma, graças aos capitais acumulados por essa bagagem cultural e intelectual desenvolvida ainda cedo junto de seus pais e a vivência em dois polos sociais totalmente opostos.

A escolha dos gêneros, dos temas, das personagens, e sua atuação no *campo literário* apontam para a preocupação



com as pessoas do povo e aqueles que são negligenciados socialmente. Tais tipos figuram com expressividade em seus romances e permitem inferir, no âmbito do *habitus*, a motivação de Sand se colocar como porta-voz de discursos progressistas. Em *Histoire de ma vie* (1854), a escritora esclarece suas convicções sobre sua identidade e sua posição diante da história e do poder: “Je suis la fille d’un patricien et d’une bohémienne [...] Je serai avec l’esclave et avec la bohémienne, et non avec les rois et leurs suppôts” (SAND, 1854, p. 11)<sup>1</sup>.

### A TRAJETÓRIA DE GEORGE SAND NO CAMPO LITERÁRIO

Até 1830, não havia se manifestado no âmbito político e das letras. A escritora inicia sua atividade literária diante da Revolução de Julho de 1830 ou os Três Gloriosos, uma conflagração de caráter liberal e popular, liderada pela burguesia francesa, que retirou do trono o Rei Carlos X. O ocorrido aparece como pano de fundo da narrativa no primeiro romance sandiano, *Indiana* (1832), publicado dois anos mais tarde.

Em 1832, é iniciada sua carreira literária com a publicação de *Indiana*, romance que dedica contundente crítica à sociedade patriarcal, mais precisamente à forma como a

1 “Sou a filha de um patrício e de uma cigana [...] Estarei ao lado do escravo e da cigana, e não com os reis e seus partidários” (SAND, 1854, p. 11, tradução nossa).

mulher burguesa era tratada na estrutura matrimonial. Segundo a própria escritora na autobiografia *Histoire de ma vie* (1854), parte substancial de seu projeto de criação literária descortina problemas enfrentados socialmente pelo povo e pelas mulheres, movimentando-se em torno de demandas que se ajustavam à conjuntura do Estado Francês.

“Née romancier je fais des romans, c’est-à-dire que je cherche par les voies d’un certain art à provoquer l’émotion, à remuer, à agiter, à ébranler même les cœurs [...]; l’émotion porte à la réflexion, à la recherche” (SAND, 1969, p. 827)<sup>2</sup>. A declaração de Sand corresponde à escolha por escrever romance, gênero que na época sofria demasiada rejeição tanto pela diversidade de conteúdo, tanto pela não padronização estrutural. Colocar-se enquanto romancista e alguém que nasceu com dom para estabelecer-se no campo literário através desse tipo de criação, demonstra o ensejo em produzir textos nos quais houvesse liberdade discursiva para comunicar suas ideias aos seus leitores, principalmente aquelas que versavam sobre a situação da mulher na sociedade e no matrimônio.

Neste contexto, são despertados em Sand diversos questionamentos e percepções acerca das diferenças de

2 “Nascida romancista, escrevo romances, isto é, procuro meios de uma certa arte provocar emoção, mexer, agitar, abalar até mesmo corações [...]; a emoção leva à reflexão, à pesquisa” (SAND, 1969, p.827, tradução nossa).

tratamento social quando direcionado às mulheres e as dificuldades para ser uma mulher livre. O engajamento político de Sand transparece mais fortemente em parte de suas publicações a partir de 1834, ano do Segundo Levante de Lyon, período de intensa repressão política e judicial contra a oposição republicana. Convertida ao sentimento republicano, ela se recusa a manter neutralidade frente ao embate que colocaria em voga as promessas e convicções herdadas da Revolução Francesa. Para a escritora, era necessário o estabelecimento de uma república democrática que concedesse a estruturação de um estado que assegurasse a liberdade de cada um e o bem comum, visando em primeira instância enfraquecer os poderes aristocráticos.

Em consonância à adesão ao republicanismo, a romancista se torna adepta do saint-simonismo, doutrina socioeconômica e política que preconiza uma sociedade fraterna onde os membros competentes de cada área são responsáveis por administrar o país, tendo em vista a edificação de um estado próspero em termos de produção industrial, paz e liberdade. Sand desenvolve uma relação de proximidade com Lamennais<sup>3</sup>, nome importante entre os saint-simonistas, filósofo e escritor francês cujas ideias

---

3 Hughes Félicité Robert de *Lamennais* (Saint-Malo, 19 de junho de 1782 – Paris, 27 de fevereiro de 1854), foi um filósofo e escritor político francês.

partiam da defesa da liberdade individual, preceito que é considerado fundamental para o progresso e que passarão a aparecer com mais frequência em seus romances, a exemplo de *Spiridion* (1843).

Em romances e publicações em revistas, Sand condenava a violência entre os homens e a propriedade que se sustenta por meio da exploração do trabalho, em detrimento da propriedade individual e intelectual, a exemplo de *La Mare au Diable* (1852), no qual dedica um prefácio para discutir as condições de subsistência do homem do campo. Tal movimentação em sua trajetória enquanto sujeito e agente do campo literário amplifica seu envolvimento com as causas sociais e as tentativas de participação política. As associações com os agentes do campo filosófico e literário não apenas concorreram para o entendimento de certas correntes de pensamento, bem como influíram em suas tomadas de posição quanto às temáticas e enredos que cumpriam função educadora e renovadora para aqueles que tinham acesso à leitura na sociedade francesa.

De acordo com Perrot (2005, p. 385), Sand foi uma “mestiça social” que desde muito cedo compreendeu a desigualdade social. Excluída da cidadania política, Sand, que chegou a participar de reuniões na Câmara dos Comuns em

Paris vestida como homem, ensejou, por meio da literatura, opor-se à biologização da diferença entre os gêneros que fazia com que a divisão das esferas públicas e privadas fosse justificada por fundamentos naturalistas.

Até o fim do século XIX, a escrita de autoria feminina ainda era considerada um tabu diante do grande domínio da autoria masculina e poucas foram as mulheres que publicaram suas obras fazendo uso de seu verdadeiro nome. Sand não foi uma exceção. Em *Histoire de ma vie*, a autora relata desde a motivação de utilizar um pseudônimo até as implicações do uso do mesmo. Casada com Casimir Dudevant, foi impedida pela Baronesa de Dudevant de utilizar o sobrenome da família para sua primeira publicação (SAND, 1854).

O código napoleônico e os grupos conservadores da Igreja encerravam as mulheres em um espaço de submissão e restrição à educação. Sand foi uma exceção no segundo quesito, sua ascendência aristocrata lhe permitiu desfrutar do aprendizado das artes e literatura no *Couvent des Anglaises* e de uma educação desafiadora com seu preceptor. A escolha pela atividade da escrita foi pretexto para que fosse hostilizada entre os agentes do campo literário e de outros campos da sociedade francesa. Sob a alcunha de bas-

bleu<sup>4</sup>, a incompatibilidade do exercício da escrita para uma mulher, conforme pensavam os conservadores, perpetuou julgamentos quanto a sua competência enquanto escritora e atingiu a escritora em toda a sua trajetória literária. Dentre as críticas sóbrias aos seus romances, havia injúrias misóginas à sua pessoa, a exemplo daquelas proferidas pelo poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) e Jules Lecomte (1810-1864), romancista e jornalista (LORUSSO, 2017). A reprovação que vai de encontro a Sand persiste de outras maneiras:

O acesso à escrita, domínio sagrado, é também uma zona de afrontamentos e de controvérsias [...]. A “mulher autora”, esta “pretensa literata” detestada, atrai para si todos os sarcasmos. Uma mulher que escreve, e sobretudo, que publica, é uma mulher desnaturada que prefere abrigar-se sob um pseudônimo masculino. Seu sucesso provoca escândalo: ele é depreciado. Vejamos George Sand e seus “romances rústicos”. Relegados à prateleira da Biblioteca Verde para adolescentes (*La Petite Fadette*, *La mare au Diable*), eles fizeram esquecer a obra multiforme de uma escritora imensa, que redescobrimos apenas nos dias de hoje. (PERROT, 2005, p. 271)

De forma abrangente, suas obras tangenciam os parâmetros românticos e estereótipos culturais da mulher

4 Expressão difundida no século XIX para designar pejorativamente as mulheres escritoras ou qualquer mulher que se interessasse e desempenhasse algum ofício no meio intelectual e artístico.

sedutora e imoral, da megera, da indefesa e incapaz, da mulher como anjo e outras diversas definições. Suas personagens transitam sob a égide do idealismo utópico, figurando como conscientes ou em transformação para a tomada de consciência.

Em suas primeiras publicações, as narrativas são bem situadas no tempo. Por vezes, são romances que se desenrolam tendo como pano de fundo acontecimentos históricos como a Revolta de 1830 e a Monarquia de Julho. Os personagens, muitas vezes contraditórios, são idealizados. A amante, a mulher independente ou que não aceita os jugos da sociedade não é a louca ou a megera, a mulher inocente e maltratada pelo marido não é santa ou angelical. Ambas são idealizadas em descrições e enredos que as colocam em uma estrutura que descortina as condições de sua existência limitada ao lar e engendra mulheres conscientes que, por vezes, empreendem mudanças. Os romances de Sand apresentam uma mensagem, uma reivindicação: seja pela liberdade, pelo direito ao amor, num movimento de recusa às convenções e às injustiças que o povo e as mulheres sofriam.

Em vista da configuração social que refletia diretamente na difícil legitimação das escritoras no campo literário, o emprego do pseudônimo passa a ser mais recorrente. Então, por que George Sand? Em 1830, em Paris, ela conhece Jules

Sandeau, romancista e dramaturgo francês, com quem manterá um relacionamento amoroso durante três anos. Durante este período, escreveram e publicaram o romance *Rose et Blanche* (1831), cuja temática fala sobre a dor moral sofrida pelo homem e pela mulher dentro de uma concepção negativa da relação entre os dois sexos. O fato da baronesa de Dudevant, sua sogra, não lhe permitir publicar com o nome do marido leva a escritora a publicar sob o nome de J. Sand, contração do nome de seu amante (SAND, 1854). Ao redigir *Indiana*, a romancista enfrentou mais uma vez a problemática do nome, já que seu amante não concordava em assinar um livro cuja autoria não lhe pertencia e, devido às represálias, o mais sensato seria permanecer no anonimato:

Le nom que je devais mettre sur des couvertures imprimées ne me préoccupa guère. En tout état de choses, j'avais résolu de garder l'anonyme. Un premier ouvrage fut ébauché par moi, refait en entier ensuite par Jules Sandeau, à qui Delatouche fit le nom de Jules Sand. Cet ouvrage amena un autre éditeur qui demanda un autre roman sous le même pseudonyme. J'avais écrit *Indiana* à Nohant, je voulus le donner sous le pseudonyme demandé; mais Jules Sandeau, par modestie, ne voulut pas accepter la paternité d'un livre auquel il était complètement étranger. (SAND, 1884, p. 32)<sup>5</sup>

---

5 “O nome que eu devia colocar nas capas impressas não me preocupava muito. Em todo caso, havia resolvido guardar o anonimato. Uma primeira obra foi esboçada por mim, e refeita inteiramente por Jules Sandeau, a quem Delatouche deu o nome de Jules Sand. Essa obra



Com a negativa de seu amante e o posterior término da relação, a escritora estabeleceu seu nome literário, optando por George como primeiro nome em alusão ao Berry – antiga província francesa que, com a reforma da administração do território francês de 1790, teve o território dividido entre os departamentos de Cher, Indre e Loiret – por meio de um nome comum aos habitantes da região. Em seu projeto de criação literária, Sand não poupou homenagens a essa terra que figura, numa dimensão de simplicidade e acolhimento, como um refúgio em meio à natureza e lugar de nostalgia. Apesar do esforço para se manter no anonimato, desde a publicação de *Indiana*, os críticos já supunham que se tratava de uma mulher por trás do pseudônimo. Mesmo tendo seu rosto conhecido no campo literário, Sand decide continuar a usar seu nome artístico.

Numa época em que os papéis sociais se esbarram em fronteiras que demarcam a esfera pública da esfera privada, entregando ao homem o poder de transitar ativamente na vida pública e social e relegando a mulher aos bastidores, a escritora buscou angariar capital simbólico com o apoio de relações que colaboravam para seu estabelecimento

---

atraiu um outro editor que pediu um outro romance sob o mesmo pseudônimo. Eu havia escrito *Indiana* em Nohant, desejei entregá-lo com o mesmo pseudônimo, mas Jules Sandeau, por modéstia, não quis aceitar a paternidade de um livro do qual não havia participado” (SAND, 1854, p. 32, tradução nossa).

no campo literário. Sand transgrediu os códigos sociais da sociedade burguesa do século XIX, ao circular na esfera pública e ao almejar uma carreira de escritora. Dessa forma, por meio de associações com escritores, editores, críticos como Chales Auguntin Sainte-Beuve (1804-1869), George Sand passou a ser conhecida e posteriormente requisitada no meio literário.

Entre Sand e Baudelaire havia um embate despertado pela diferença entre as vertentes literárias seguidas por ambos (LORUSSO, 2017). Segundo o poeta, faltavam-lhe ideias morais, profundidade de juízo e delicadeza de sentimentos. Já Emile Zola encontrava nela e em seus escritos uma doce tolerância, um grande espírito de caridade, uma luta persistente (LORUSSO, 20017, p. 7). Já no século XX, Maurois (1956, p. 7), na nota preliminar da biografia *Lélia ou a vida de George Sand*, declara:

Quanto a Alain, falava em Sand com respeito. “Que grande mulher”, dizia ele, e o seu tom de voz dava a entender que essa grande mulher era um homem eminente. Acrescentam-se a estes dois fiadores, os mestres que foram os seus contemporâneos. Reflita-se que ela inspirou Chopin e Musset; que Delacroix tinha um “atelier” em casa dela; que Balzac vinha pedir “à colega George Sand” o enredo de um de seus livros mais bonitos: *Béatrix*; que Flaubert a chamava “Minha prezada mestre” e chorou quando soube de sua morte; que Dostoievski via nela um escritor “quase único pela força do espírito e talento”. (MAUROIS, 1956, p. 7)

O que é um projeto de criação literária para a mulher naquele momento histórico na França? George Sand esperava da literatura o cumprimento de uma função social ou política e condenava o que chamava de “arte egoísta”, aquela que é mercantilizada e está a serviço do poder e de sua manutenção, bem como a arte pela arte. Para aqueles que defendiam a arte pela arte, as obras literárias não respondiam a uma razão funcional e eram desprovidas de objetivos pedagógicos e morais. Assim, a arte deveria ser vista como autônoma e apenas em sua construção estética. Essa concepção de literatura coloca George Sand no polo oposto a Baudelaire (BOURDIEU, 1996a, p. 91).

Gustave Flaubert, grande amigo de Sand, de igual maneira, manifesta o desprezo pela arte social. Em carta a Flaubert, a escritora declara que em seus romances repousam suas filosofias, são elas que direcionam as narrativas e a existências dos personagens.

Moi, je ne fais pas de satires: *j’ignore* même ce que c’est. Je ne fais pas non plus de portraits ce n’est pas mon état. *J’invente*. Le public, qui ne sait pas en quoi consiste l’invention, veut voir partout des modèles. (SAND, 1854, p. 360)<sup>6</sup>

---

6 “Não faço sátiras: ignoro até o que é. Tampouco faço retratos, não é minha condição. Eu os invento. O público, que não sabe em que consiste a invenção, quer ver em toda parte modelos” (SAND, 1854, p. 360, tradução nossa).

Considerando essa declaração, sua criação literária é atravessada por três grandes correntes temáticas: o romantismo sentimental, o socialismo humanitário e o gosto pelo campo. Sand visava obter do leitor, pela força da escrita, um olhar arguidor sobre o mundo social. Na ótica relacional da diferença, o estudo de seus romances revelam as marcas de uma observação da sociedade que excedia modelos e personalidades do cenário de seu contexto de produção. É possível inferir que a intenção da escritora resultou em seu reconhecimento na época e na contemporaneidade, “marcar época é fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo” (BOURDIEU, 1996a, p. 181).

Sand teve uma importante passagem por *Le Figaro* em 1831, jornal fundado em 1826 cuja linha editorial era de centro-direita do liberalismo clássico<sup>7</sup> e do conservadorismo social<sup>8</sup>. A escritora aprendeu o ofício de jornalista com o poeta, romancista e redator Henri De Latouche (1785-1851). Além de enfrentar a dificuldade com a escrita jornalística, Sand também se esforçava para

---

7 Corrente político filosófica fundada na crença na individualidade de cada ser e que acredita que todo homem possui direitos fundamentais.

8 Filosofia política que se opõe aos valores progressistas e defende as tradições, de forma que a ordem social deve ser mais relevante do que a liberdade do homem.

seguir a mesma linha editorial do jornal de centro-direita e publicava anonimamente artigos e sátiras sobre arte e política na coluna *Bigarrures* (SAND, 1854).

Suas primeiras novelas foram publicadas em formato de folhetim na *Revue de Paris*, revista literária e artística fundada em 1829, forte concorrente da *Revue des Deux Mondes*. O primeiro romance integral publicado, *Indiana* (1832), movimentou a crítica parisiense. Sainte-Beuve, em sua coluna *Varietés* no *Le National*, escreveu uma resenha sobre o romance, destacando os elogios por parte de outros críticos e pontuando que somente uma mulher poderia, com uma escrita pouco ortodoxa redigir um enredo sobre as angústias e sentimentos vividas no matrimônio e em sociedade (SAINTE-BEUVE, 1832, 4-5).

Após seu segundo romance intitulado *Valentine* (1833) ser publicado por *La Mode*, Gustave Planché<sup>9</sup>, à época crítico da *Revue des Deux Mondes*, dedica-lhe artigos nos quais expressa apreciação às obras literárias sandianas e a apresenta a Charles Buloz, diretor da revista, com quem Sand desenvolverá uma relação profissional e de amizade que perdurará por mais de quatro décadas. Pouco conhecida na época, a escritora ofereceu exclusividade de seu trabalho

---

9 Gustave Planché (16 de fevereiro de 1808 – 18 de setembro de 1857) foi editor e crítico literário francês com atuação nas revistas *l'Artiste* e a *Revue des Deux Mondes*, assim como em *Le Journal des débats*.

à revista, que recepcionou diversos romances sandianos como *Lettres d'un Voyageur* (1834-1836), *Mauprat* (1837), *Spiridion* (1839), *Mademoiselle La Quintinie* (1863) e *Césarine Dietrich* (1870).

A *Revue des Deux Mondes* foi fundada em 1829 por Prosper Mauroy e Ségui-Dupeyron, segundo o site da *Revue*<sup>10</sup>, com o propósito de publicar estudos comparados sobre os sistemas políticos e administrativos de países da Europa e da América e a desempenhar a função de um jornal de viagens. Contudo, em 1831, mudanças ocorrem mediante a contratação de François Buloz para editor chefe, as publicações serão então dirigidas para o âmbito das artes e literatura.

Em sua estreita relação com a imprensa, George Sand escreveu inúmeros artigos sobre política, arte e literatura, além de romances e folhetins. Sua presença no mundo editorial se consolidou com seu contrato junto à *Revue des Deux Mondes* e sua associação a diversos jornais e editoras. Merece destaque a *Calmann-Lévy*, editora criada em 1836, como um pequeno gabinete de peças teatrais e que, com seu crescimento, veio a publicar textos de Théophile Gautier (1811-1872), Alexandre Dumas Fils (1824-1895), Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, (1821-1880), Victor Hugo

---

10 HISTOIRE DE LA CRÉATION. *Revue des Deux Mondes*. Disponível em: <https://www.revedesdeuxmondes.fr/article-revue/histoire-de-la-creation/>. Acesso em: 26 dez. 2018.

(1802-1885), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Stendhal e Gérard de Nerval (1808-1855). Contudo, de acordo, a fidelidade editorial da escritora se manteve à *Revue des Deux Mondes* (THÉRENTY, 2004, p. 79).

Com seu prestígio na cena pública e literária, a senhora de Nohant criou a *Revue indépendante* em 1841 em companhia de Pierre Henri Leroux<sup>11</sup> et Louis Viardot<sup>12</sup>. Sand tinha consciência do poder da imprensa sobre a formação da opinião pública e esteve dedicada principalmente a temas em torno da fraternidade e da recusa à violência. O periódico privilegiava publicações sobre literatura e política, e a maior parte de seus artigos eram assinados por pseudônimos.

A escritora participou da criação de vários jornais como *L'Éclairer de L'Indre*, jornal local de oposição na província de Berry fundado em setembro de 1844 cujo objetivo era defender as causas do povo, como o acesso a bens básicos e dar voz à opinião pública. Fato semelhante à sua atuação em *La Cause du peuple*, jornal popular fundado pela autora em 1848 que teve apenas três números publicados.

A intersecção do ofício jornalístico de Sand com sua trajetória no campo literário esboça não apenas algo comum entre escritores da época. Ao tomar a palavra por

11 Pierre Leroux (1798-1871) foi um filósofo e político francês.

12 Louis Viardot (1800-1883) foi escritor, crítico literário e tradutor.

meio de artigos, ensaios, críticas, cartas abertas e romance folhetim, Sand se esforça em torno do desenvolvimento do *capital simbólico, cultural e econômico*. Conhecer e se fazer conhecida, dialogando com seus pares e contemporâneos ao mesmo tempo em que se desenvolvem competências diversas são fatores definidos pela necessidade de expor e defender suas ideias acerca do mundo social em um espaço público e de maior acesso devido à pauta informativa.

Sand publicou artigos acolhidos por outros periódicos, a exemplo de *La Presse*, *La Réforme*<sup>13</sup>, *Le Constitutionnel*<sup>14</sup> e *Le Temps*<sup>15</sup>, devido a diversas divergências contratuais e intelectuais entre a escritora e Buloz, diretor da *Revue des Deux Mondes*, cuja trajetória social intercruza com a de Sand (THÉRANTY, 2004, p. 81). Buloz nasceu em 1803, o oitavo filho de uma família do povo que chega à redação da revista por meio de contatos provenientes de sua antiga profissão: era encarregado de chefiar um ateliê de composição tipográfica ligado diretamente à imprensa. O estabelecimento deste novo editor é marcado por sua iniciativa bem-sucedida de privilegiar o movimento

---

13 *La Réforme* foi fundado por Alexandre Ledru-Rollin em 1843. O Jornal defendia um ideário republicano e de cunho social, tendo em vista o bem-estar da população francesa.

14 *Le Constitutionnel* é um jornal fundado durante os *Cent Jours* (10 de março de 1815 - 8 de julho de 1815) por Fouché, político francês.

15 *Le Temps* foi um jornal diário francês fundado em 15 de outubro de 1829 por Jacques Coste, de cunho político, científico, literário e industrial de aspiração liberal.



romântico e reunir jovens e homens das letras ainda pouco conhecidos como Gustave Planche (1808-1857) e Sainte-Beuve, que assumem seções de crítica e Alexandre Dumas Fils, Prosper Mérimée (1803-1870), Alfred de Vigny (1797-1863), Alfred de Musset e Sand que publicam romances, poemas e peças de teatro.

O contrato com a *Revue des Deux Mondes* assegurou a estabilidade financeira da escritora que, a partir de então, contribuía regularmente com a revista, enviando trinta e duas páginas a cada seis semanas pela soma de quatro mil francos no total (SAND, 1854, p. 74). Neste contexto, é expressivo que as relações com esses agentes trouxessem à escritora contribuições sobre a conquista de capitais.

A vida pessoal da romancista fora pretexto para afrontas e críticas que extrapolavam o domínio literário e atingiam a sua condição de mulher. Seus relacionamentos amorosos eram um dos pontos que ocasionavam tais considerações, visto que se vinculou afetivamente com diferentes amantes, alguns enquanto ainda era casada judicialmente com Casimir Dudevant, o que chocava a moral daquele tempo. Dois relacionamentos marcaram a trajetória da escritora, ao lhe renderem novas publicações e o conhecimento de outros escritores.

O relacionamento com Alfred de Musset, poeta, romancista e dramaturgo francês, um dos expoentes mais conhecidos do Romantismo, teve início durante um jantar oferecido pela *Revue des Deux Mondes*, em julho de 1833, sendo Sand, na ocasião, a única mulher presente. A aproximação foi seguida de cartas cujos temas eram pertinentes ao *campo literário*. A escritora lhe enviou o manuscrito de *Lélia*, romance no qual um dos personagens, Stenio, fora inspirado em Musset, através das leituras de seus livros, antes mesmo que ela o conhecesse. Seguindo o costume da época, o casal viajou à Itália, país que despertará o encantamento da escritora e se tornará sua segunda pátria. Durante a viagem à Itália, Sand e Musset se encontram com escritor e romancista realista Stendhal (1783-1842). Em *Histoire de ma vie*, George Sand relata como foram os dias passados ao seu lado:

Je causais avec lui, le trouvais fort aimable. Il se moqua de mes illusions sur l'Italie, assurant que j'en aurais vite assez et que les artistes à la recherche du Beau en ce pays étaient de véritables badauds. Je ne le crus guère voyant qu'il était las de son exil. (SAND, 1854, p. 63)<sup>16</sup>

---

16 “Conversava com ele, achava que era muito amável. Ele zombou de minhas ilusões sobre a Itália, assegurando que eu logo estaria enfadada e que os artistas em busca do belo naquele país eram verdadeiramente viajantes curiosos e superficiais. Eu não acreditei em quase nada por perceber que ele estava cansado de seu exílio” (SAND, 1854, p. 63, tradução nossa).

No que parece fadigada de sua companhia, Sand declara sua aversão e o julga como um escritor mediano. Tais declarações provocam a antipatia de Sthendal que, mais tarde, será um de seus críticos mais ferozes ao lado de Baudelaire. O relacionamento com Musset dura pouco mais de um ano e meio, apesar de diversas separações. Sand publica em 1859, dois anos após a morte de seu antigo amante, *Elle et lui*, romance com nuances autobiográficas que descortina fatos vivenciados no decorrer do relacionamento: as inconstâncias, desavenças e projetos de suicídio.

Em 1836, a vida pessoal de Sand toma nova dimensão, posto que consegue, através da representação de seu advogado Michel de Bourges, a separação judicial de Casimir Dudevant e a guarda de seus dois filhos. Dois anos depois, em 1838, inicia um relacionamento com o musicista Frédéric Chopin, união que perdurará por dez anos. Devido aos cuidados com a saúde de Chopin e a proximidade com os filhos, Sand alternava sua residência entre Nohant e Paris.

Neste momento, a romancista se liga a escritores da esquerda literária e política, entre eles estão Louis Blanc (1811-1881), político e socialista francês que teve importante participação na Revolução de 1848 graças às

ideias construídas em associação entre liberais e socialistas para a derrubada da monarquia, e o historiador, escritor e homem político Henri Martin (1810-1883). É por meio deste grupo que conhece Pierre Leroux, em sua companhia e orientação, desenvolve sua postura de militante progressista e republicana.

Pouco depois, em 1837, Sand publica *Mauprat* em folhetim pela *Revue des Deux Mondes*, romance histórico, filosófico e de aprendizagem cuja ação se desenvolve durante a Revolução Francesa. Durante o mesmo ano, Sand reescreve *Lélia* a fim de estruturar um desenlace menos trágico e menos confrontador para que essa segunda versão não sofresse uma nova censura do *Index*, a lista de publicações cujas leituras eram proibidas pela Igreja Católica.

### **LEGITIMIDADE, ESTRATÉGIAS E CAPITAIS**

Dentre as estratégias de Sand para compor seu *ethos* e fortalecer sua legitimidade no *campo literário* está a vestimenta masculina usada para circular principalmente em Paris. No volume 8 de *Histoire de ma vie* (1856), Sand explica as razões pelas quais optou pelo uso de roupas reconhecidas socialmente para época como masculinas. Ao se mudar para Paris e iniciar sua *trajetória* literária, enfrentou limitações financeiras e dificuldades para caminhar nos

pavimentos da nova cidade. Segundo a escritora, seus calçados não resistiam mais do que dois dias de caminhada, caía constantemente e não conseguia levantar seu vestido (SAND, 1856, p. 116). A exaustão sobre esse aspecto e o ato de observar a rotina de seus jovens amigos que tinham acesso a eventos literários e políticos, teatros, museus e clubes, corroboraram para que ela tomasse uma decisão em definitivo: apresentar-se publicamente vestida em trajes masculinos:

Balzac disait: “On ne peut pas être femme à Paris à moins d’avoir 25 mille francs de rente”. Et ce paradoxe d’élégance devenait une vérité pour la femme qui voulait être artiste. [...] Cette idée me parut d’abord divertissante et très-ingénieuse. (SAND, 1856, p. 215-216)<sup>17</sup>

Os espaços sociais e, conseqüentemente, o *campo literário* não foram estruturados pensando na participação das mulheres. A interlocução com Balzac esboça a realidade sobre os padrões do vestuário da mulher parisiense, o que fomenta a percepção de Sand sobre a vida econômica das escritoras da época, mesmo que de pouco a pouco fosse possível conquistar certa autonomia financeira. Por isso,

---

17 Balzac dizia: “Não se pode ser mulher em Paris a menos que tenha 25 mil francos de renda”. E esse paradoxo de elegância tornava-se uma verdade para a mulher que desejava ser artista. Essa ideia me pareceu, de início, divertida e muito engenhosa.” (SAND, 1856, p. 215-216, tradução nossa).

está presente nessa decisão a estrutura do *campo literário* francês do século XIX que, segundo Mollier (2006, p. 332) fazia com que as mulheres tivessem as piores dificuldades para trabalhar como escritoras, para além das rejeições e julgamentos como *bas-bleu*, grande parcela não desfrutava de um direito proporcional à venda de seus volumes.

Ao falar sobre a maneira com que se vestia, a escritora utilizava o adjetivo *déguisée* que quer dizer disfarçada, colocar roupa para se tornar desconhecida, fazer com que pareça ser outro. Sand ensejava não apenas economizar seus rendimentos, mas frequentar lugares cujo acesso era restrito ao se passar por homem:

Je courais par tous les temps, je revenais à toutes les heures, j'allais au parterre de tous les théâtres. Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement. Outre que je le portais avec aisance, l'absence de coquetterie du costume et de la physionomie écartait tout soupçon. (SAND, 1856, p. 217)<sup>18</sup>

George Sand relata seu contentamento em poder frequentar lugares e transitar, sozinha ou rodeada de seus amigos, sem que praticamente ninguém a reconhecesse enquanto mulher. No século XIX, a identificação e distinção

18 “Eu corria todo o tempo, voltava todas as horas, ia ao parterre de todos os teatros. Ninguém prestava atenção em mim e não duvidava de meu disfarce. Além de portá-lo com facilidade, a ausência de elegância do traje e da fisionomia afastava qualquer suspeita” (SAND, 1856, p. 217, tradução nossa).

dos gêneros era fortemente notada pelas vestimentas. Em primeira instância, é por meio do corpo que é convencionalizado o espaço que será ocupado pelo sujeito, a vestimenta que molda esse corpo é um objeto que identifica o gênero, classe e grupo social. A roupa masculina funcionava, por isso, como uma espécie de passaporte para sua entrada na vida pública, essa era a condição para que pudesse se deslocar livremente. Com ou sem o intuito de chocar, o ato de Sand evidencia demasiado imperativo para que se ocupassem esses espaços e fosse iniciado seu engajamento político nesse mundo reservado aos homens. A consciência da escritora acerca das limitações e enfrentamentos da mulher para a aquisição da igualdade de gênero que será confirmada em seus romances e correspondências é performada fisicamente neste disfarce que incluía hábitos como beber e fumar, os quais eram escandalosos para a época.

O escritor e historiador Jean-Paul Clément no artigo *George Sand: le scandale du pantalon* publicado na *Revue des Deux Mondes* aponta que para portar trajes masculinos, as mulheres necessitavam de uma permissão ou incorreriam na ilegalidade, visto que a *lei do travestimento*<sup>19</sup> sancionada pelo 16 brumário ano IX em 1800 exigia que toda mulher que estivesse travestida portasse uma autorização emitida pelo Departamento de

19 Archives de la Préfecture de Police de Paris. Dossier D/B 58.

Polícia. Como principal ordem, a lei declarava: “Toute femme désirant s’habiller en homme doit se présenter à la préfecture de police pour en obtenir l’autorisation, et celle-ci ne peut être donnée qu’au vu d’un certificat d’un officier de santé” (PELLEGRIN e BARD, 1999, p. 299)<sup>20</sup>.

Sabe-se, com isso, que poucas foram as mulheres que conseguiram essa permissão e que na época havia trabalhadoras que usavam uniformes no qual a calça era peça indispensável. Havia, nesta lei, a reafirmação de tópicos do Código Civil os quais compreendiam a mulher sob a ótica da biologização do gênero e dos determinismos sociais que dispunham para os homens uma vestimenta mais prática e propícia para a vida pública.

Christine Bard (2010), em entrevista sobre seu livro *Une histoire politique du pantalon à l’humanité* explica que a calça era um símbolo de poder e, por isso, os homens dispunham dessa veste fechada, protetora e de fácil mobilidade para seus corpos, o que se opõe às propriedades da saia. Quando George Sand, de acordo com Bard (2010), assume sua predileção pela calça, ela se torna “uma espécie de estereótipo da mulher das letras masculinizada e livre”, diante disso a escritora passa a

20 “Toda mulher que deseja se vestir como homem deve se apresentar na prefeitura de polícia para obter a autorização, e isso só pode ser dado com base em um certificado de um oficial de saúde” (PELLEGRIN e BARD, 1999, p. 299, tradução nossa).



representar um modelo de liberdade e de reivindicação de igualdade com os homens.

Ao considerar que o *ethos* possibilita pensar no processo e em tudo que está envolvido na adesão dos coenunciadores ao que é apresentado discursivamente, a forma como Sand apresenta sua corporalidade no campo literário e em outros campos, incluindo em sua vida privada incide na apreensão de seu *ethos* pré-discursivo. Tanto a vestimenta quanto o pseudônimo e ações presentes e futuras como seu divórcio, amantes, as críticas ao matrimônio, as convicções socialistas e outros aspectos de sua vida privada são elementos localizados no plano extra discursivo que estão no imaginário coletivo acerca de sua figura pública.

Neste sentido, cabe considerar a instância autoral do escritor, se valendo do saber que ela é atravessada pelas demais, sujeito e inscritor. O sujeito Aurore Amandine Dupin, a partir do momento que se converte no agente do campo literário George Sand, terá sua imagem e caráter vinculados à personalidade pública da escritora e suas ações são indicadores de sua postura. De acordo com Maingueneau (2014, p. 271), o *ethos* abarca mais que a dimensão textual, está atrelado às representações coletivas que se desenvolvem em termos de “determinações físicas e psíquicas” que delegarão o caráter e a corporalidade do enunciador.

A corporalidade está fortemente atrelada à maneira de se vestir e a como esse corpo físico se movimenta no espaço social, dessa maneira as representações coletivas incidem diretamente sobre a percepção da corporalidade e da compleição psicológica pelo público que avaliará os estereótipos de comportamento que serão ou não confirmados pelo projeto de criação literária da escritora (MAINGUENEAU, 2006, p. 272).

A maneira como Sand se apresenta possibilita a aceção de uma outra identidade que permite se desvincular dos determinismos sociais que recaem sobre o gênero. As roupas e o pseudônimo são imperativos para a época e possuem claramente uma função identitária, por isso não se limita a uma questão de conforto e econômica, é de igual maneira política. Isso responde a questões em torno da permanência do pseudônimo mesmo quando já era de conhecimento comum quem era ela e seu nome de batismo. Diante do conjunto de condições sociais que impulsionam a escritora a se amparar nos estereótipos de comportamento da mulher livre e transgressora da moralidade, é coerente afirmar que tais escolhas definem seu posicionamento no campo literário. Em um duplo movimento entre as ações da romancista diante da sociedade e de agentes que a avaliam,

é estabelecida a primeira impressão acerca da natureza do trabalho criativo, sendo um importante determinante para seu projeto de criação literária.

São criadas, dessa forma, uma série de antecipações e expectativas sobre o teor e temáticas de suas publicações, o olhar do público se volta a um indivíduo que para além do estereótipo simbólico da igualdade de direitos entre os gêneros. As possíveis antecipações com base no *ethos* pré-discursivo dirigem o leitor sobre a escolha ou recusa à leitura e ao direcionamento da interpretação textual. Neste sentido, o *ethos* pré-discursivo engendrado na junção da corporalidade e do caráter de Sand chegam antes daquele, da imagem construída através do discurso do enunciador, do inscritor.

Ser encarada como mulher livre e fora das normas sociais em outros campos sociais era danoso para a sua imagem de escritora. Para Sand, a liberdade não implicava o abandono ao amor e à família, mas unicamente a escolha acerca de suas vidas, autonomia econômica, de pensamento e política. Não é ao acaso que fora censurada pela Igreja e considerada, principalmente no início da sua trajetória como uma leitura danosa às jovens. Em *La Mise en Scène de la Vie Quotidienne*, o antropólogo e sociólogo Erving Goffman (1973) apresenta

cada indivíduo como um ator que desempenha um papel social de maneira que visa convencer a si mesmo e aos demais de sua interpretação: “l’individu en présence des autres fournit nécessairement une interprétation de lui-même. Le sexe, l’âge, la classe sociale, l’état de santé, la nationalité, toutes ces données sont transmises, en grande partie sans y penser” (GOFFMAN, 1973, p. 129)<sup>21</sup>.

O termo-fachada designa os acessórios que permitem ao ator desempenhar seu papel, como as vestimentas e o discurso. Há na decisão de Sand em se deslocar no espaço público em vestes masculinas, a idealização de se passar uma imagem outra daquela da esposa e as quais as mulheres estavam vinculadas. A George Sand torna-se a identidade da escritora, tanto o nome quanto suas roupas reivindicam o divórcio aos estereótipos de gênero e aos determinismos sociais, impondo uma identidade artística que excede o campo literário e cria *ethé* pré-discursivos que orientam os leitores sobre sua corporeidade e caráter que no polo positivo atua como a artista intransigente, livre e defensora da liberdade das mulheres, da igualdade civil e no matrimônio. O mesmo pode ser considerado pelo viés negativo, posto que contraria as convenções sociais e os códigos da época.

---

21 “O indivíduo em presença de outros fornece necessariamente uma interpretação dele mesmo. O sexo, a idade, a classe social, estado de saúde, a nacionalidade, todos esses dados são transmitidos, em grande parte sem pensar” (GOFFMAN, 1973, p.129, tradução nossa).

Por meio do seu acesso à imprensa, em 1843, Sand se envolve no caso denominado *Affaire Fanchette*, na defesa de uma jovem encontrada errante que, por decisão do governo, foi internada em um hospício, sendo vítima de sucessivos maus tratos. Ao publicar diversas cartas na *Revue Indépendante* em 1843, a escritora conseguiu com que a justiça se pronunciasse sobre o caso. Essa ação pode ser compreendida como o uso de seu capital simbólico e desenvolvimento do mesmo.

Em seu engajamento político, Sand esteve ligada à Revolução de 1848. Comumente conhecida como a Primavera dos povos, as revoluções que se espalharam pela Europa Central e Oriental se opunham aos governos monárquicos autocráticos, às crises econômicas e à ausência de representação política para o povo. Com o fim da Revolução de 1848, Sand afastou-se da cena política e reaparece apenas em 1851, manifestando-se contrária ao golpe de estado de Louis-Napoléon Bonaparte (1808-1873) com quem se correspondia em concordância com sua eleição e na tentativa de ajudar prisioneiros políticos e exilados (SAND, 1883). Por essa razão, em carta endereçada a Jules Hetzel no dia 20 de fevereiro de 1852, Sand declara a sua demissão da vida política e justifica a motivação de estabelecer comunicação com agentes do poder (SAND, 1883, p. 292).

É nesse momento que Sand estabelece vínculo com Victor Hugo<sup>22</sup>, com quem manteve correspondência durante quinze anos, até o fim de sua vida, mesmo sem nunca tê-lo encontrado pessoalmente. A relação epistolar vai além da relação política e literária que se desenvolve através da admiração e das críticas que trocavam sobre suas publicações. Em 1854, prestes a completar seis anos, a filha mais nova da escritora, Jeanne-Gabrielle-Solange, falece. É Victor Hugo quem lhe dá apoio, compartilhando da mesma dor devido à perda de sua filha Léopoldine Hugo (1824-1843).

Em *Le Dernier Amour de George Sand*, Bloch-Dano (2010) narra o último relacionamento amoroso de George Sand com Alexandre Manceau, amigo de seu filho Maurice, gravador<sup>23</sup> e filho de comerciantes com quem a romancista viverá de 1849 a 1865, ano da morte de Manceau. Durante esses quinze anos, Sand publicou aproximadamente cinquenta romances e peças teatrais.

Sand publica pela última vez em 1876 na *Revue des Deux Mondes*, ano de sua morte, o final de *La Tour de Percemont*, novela que tem como tema a Comuna de Paris

---

22 Victor Hugo (1802-1885) foi poeta, dramaturgo, romancista e homem político. Por ser participante de um comitê de resistência contra o regime do Segundo Império, cinco dias após o golpe de estado perpetrado por Louis-Napoléon Bonaparte a quem ajudou eleger, Hugo vai para Bruxelas, dando início a um exílio de mais 18 anos que inclui mudanças de residência para Jersey e Guernsey.

23 Artista que executa seu trabalho de criação ou aquilo que é demandado sobre metal, pedra, madeira ou material sólido.

(1871) e a Terceira república (1871-1890). Junto à defesa da liberdade das mulheres, a romancista esteve em busca de uma sociedade mais justa e humanitária. Para além de uma mudança no código civil, acreditava que as mulheres eram capazes de contribuir para o progresso por meio da participação política e do acesso à instrução. Ela se torna, pois, militante do progresso, das ideias republicanas e da igualdade. De acordo com essas convicções, reedita obras já publicadas e escreve romances até o fim dos seus dias, a exemplo de *Lélia* e *Spiridion*.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A estrutura do campo literário francês do século XIX impunha diversos impedimentos e enfrentamentos de gênero para as escritoras, vencê-los dependia não apenas da competência escrita, mas de diversas estratégias como a associação com os agentes corretos, a incorporação de habitus que corroboram para a construção de uma imagem positiva diante dos campos sociais e de estéticas que atravessam gerações, como observado na trajetória de George Sand.

Tanto sua herança aristocrática, quanto os rendimentos que obtinha com a publicação de suas obras e a participação em jornais lhe asseguraram a posse de capital econômico.

É graças a ele que George Sand tem acesso à educação e, conseqüentemente, ao capital cultural que sustenta as suas diversas posições no campo literário. As ligações com escritores de diferentes estéticas e pensamentos a respeito da literatura também acrescentam conhecimento ao seu capital cultural. Essas ligações com os *agentes do campo* estão no cerne das trocas que orientam as escolhas temáticas e os tratamentos estéticos dedicados aos romances. Tendo em vista que seu projeto de criação tem a duração de mais de quatro décadas, Sand presenciou e vivenciou a estética de diferentes gerações, bem como as lutas no *campo*. Em conformidade a esse dinamismo, suas criações esboçam os momentos definitivos em sua *trajetória*.

Seu reconhecimento em posição de legitimidade é ocasionado, dessa forma, pela junção desses capitais adquiridos e acumulados ao longo de sua trajetória literária. George Sand estava constantemente buscando situar-se diante das normas da instituição literária, fosse por meio do contato com os grupos, os editores e por suas tomadas de posição, assegurando assim seu capital simbólico.

## REFERÊNCIAS

- BARD, Christine. *Une histoire politique du pantalon*. Paris: Le Seuil, 2010.
- BLOCH-DANO, Evelyne. *Le dernier amour de George Sand*. Paris: Grasset, 2010.



BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus Editora, 1996b.

BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Paris: Le Seuil, 1997. Disponível sur: <https://www.istitutovizzero.it/wp-content/uploads/2018/10/Bourdieu-cap.4.pdf>. Consulté le: 08 fév. 2021.

CHANUT, Jean-Marie *et al.* Les disparités de salaires en France au XIX e siècle. *Histoire & Mesure*. Paris: Consommation. v. 10, n. 3-4, p. 381-409, 1995.

CODE CIVIL. *Textes antérieurs et version actuelle*, Paris: Garnier-Flammarion, 1997. Disponível sur: [https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte\\_lc/LEGITEXT000006070721/2021-02-14](https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006070721/2021-02-14). Consulté le: 02 fév. 2021.

DOMINGUES, José Maurício. *Teorias sociológicas no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

DUBY, Georges. *Histoire de la France: des origines à nos jours*. Paris: Larousse, 2007. Disponível sur: <https://books.yosr.com/fr/histoire-de-la-france-duby>. Consulté le: 02 fév. 2021.

GOFFMAN, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Tome 1. La présentation de soi. Paris: Editions de minuit, 1973.

LORUSSO, Silvia. La misogynie littéraire. Le cas Sand. *Revue italienne d'études françaises*, 2017. Disponível sur: <https://journals.openedition.org/rief/1473>. Consulté le: 27 déc. 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAUROIS, André. *Lélia ou a vida de George Sand*. Tradução de Olga Biar Laino. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

MOLLIER, Jean-Yves. Les Femmes auteurs et leurs éditeurs au XIX siècle: Un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains. *Revue historique*, Paris, n. 2, p. 313-333, 2006. Disponível sur: <https://www.cairn.info/revue-historique-2006-2-page-313.htm>. Consulté le: 26 jan. 2021.

PELLEGRIN, Nicole Pellegrin; BARD, Christine. Femmes travesties: un “mauvais” genre. *Clio*, v. 10, 1999. Disponível sur: <https://books.google.fr/books?id=Nn6ZA352EeQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.

Consulté le: 1 févr. 2021.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

SAINTE-BEUVE, Charles. Indiana par George Sand. *Le National*, Paris, n. 279, 5 octobre, p. 4-5, 1832.

THÉRENTY, Marie-Ève. Ne nous séparons pas, nous devons finir ensemble: George Sand, François Buloz et la Revue des Deux Mondes. *Revue des deux Mondes*, Paris, n. 9, septembre, p. 79-90, 2004.

Disponível sur: <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/ne-nous-separons-pas-nous-devons-finir-ensemble-george-sand-francois-buloz-et-la-revue-des-deux-mondes/>. Consulté le: 08 fév. 2021.

### **Daiane Basílio de Oliveira**

Doutoranda pela UFRJ, Letras Neolatinas; Literaturas de língua francesa. Bolsista CAPES.

Grupo de estudos Arte Realidade Sociedade (Fundação Biblioteca Nacional) do Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da UFRJ.

Email: [professoradaiane01@gmail.com](mailto:professoradaiane01@gmail.com)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0532825874951258>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1678-3911>

## JANE EYRE<sup>1</sup> E A CONSTRUÇÃO DE UMA VOZ DE REBELDIA

Claudia Fay

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo analisar através da trajetória da personagem título do romance *Jane Eyre*, escrito por Charlotte Brontë em 1847, como uma voz autoral feminina se levanta e quebra convenções sociais, questiona relações de poder e estereótipos culturalmente estabelecidos, borrando, assim, as fronteiras entre os gêneros e tendo sempre como princípio norteador seu amor próprio e sua sede por igualdade. De forma a desenvolver uma leitura crítica da obra parte-se de uma teoria feminista-marxista, a qual entende as obras literárias enquanto projetos políticos que trazem em si as lutas e contradições do momento histórico no qual nascem e do qual falam, questionando a ideologia dominante ao penetrar na realidade social, econômica, mental e política. A compreensão do feminino, assim, não se constitui como uma verdade essencial, mas como um constructo social elaborado por uma sociedade centrada na Voz do Pai. Por fim, a questão de gênero é levada para além de suas fronteiras, dissolvendo-as e propondo-se através de Jane Eyre uma identidade não presa a um sexo delimitador de atitudes e comportamentos.

**Palavras-chave:** Opressão feminina. Moral vitoriana. Rompimento com o binarismo.

**Abstract:** The objective of this paper is to analyze through the trajectory of the title character of the novel *Jane Eyre*, written by Charlotte Brontë in 1847, how an authorial female voice breaks social conventions, questions power relations and culturally established stereotypes, blurring, thus, the borders between the genders and always having as guiding principle her self-love and her thirst for equality. In order to develop a critical reading of the work, one departs from a female Marxist theory, which understands the literary works as political projects that bring in themselves the struggles and contradictions of the historic moment in which they are born and of which they speak, questioning the dominant ideology on penetrating the social, economic,

---

1 O objetivo do presente artigo é analisar apenas a figura da protagonista, daí a referência se dar ao nome da personagem, sem o uso de itálico, o que caracterizaria o exame da obra como um todo.

mental, and political reality. The understanding of the feminine, thus, does not constitute an essential truth, but a social construct elaborated by a society centered on the Father's Voice. Finally, the gender issue is taken beyond its borders, dissolving them and proposing through Jane Eyre an identity not stuck in a sex that limits attitudes and behaviors.

**Keywords:** Female oppression. Victorian moral. Rupturing binarism.

Com a obra *Jane Eyre*, escrita por Charlotte Brontë em 1847 e tendo sua personagem principal como homônima, eleva-se uma voz que consegue criar brechas no rígido discurso patriarcal responsável por moldar os valores da sociedade vitoriana. Traz, assim, à tona, uma realidade silenciada, sufocada e ignorada: o eu feminino com seus desejos, sua busca por identidade, liberdade e igualdade, gozando do direito de questionar as autoridades que o cercam e escorregando para além do espaço socialmente entendido e normatizado como inexoravelmente seu em uma sociedade orientada pela ideologia das esferas pública e privada. O personagem feminino assume o lugar de fala ao mesmo tempo em que toma as rédeas da sua vida em suas próprias mãos, desestabilizando uma identidade socialmente fixada para o feminino através de comportamentos que podem ser lidos como subversores: Jane Eyre é a outridade da convenção vitoriana: não é submissa, não é dependente de um homem, não tem a beleza requisitada mas sim um intelecto e almeja a equidade.

A preceptora que se apaixona e tem seu amor correspondido por seu patrão, ou seu Senhor, como ela o chama, um aristocrata solitário, acabando por casar-se com o mesmo, seria já um enredo transgressor dentro do mundo e das regras vitorianas. No entanto, mais transgressor ainda ele se torna ao permitir que este amor seja explorado através de sua face erótica, apresentando uma mulher como sujeito desejante e que ao final consegue inverter a posição de quem é o Senhor dentro da relação, visto que ela é quem dá sentido à vida de Mr. Rochester. Ainda que representante de uma classe privilegiada e detentora do poder, o fato de estar cego, aleijado e desprovido de qualquer esperança após o incêndio em Thornfield Manor o coloca simbolicamente como incapaz de retomar sua posição de dominância, funcionando como uma estratégia literária para assegurar a equidade de poder entre ambos, se não sua dependência da futura esposa. Não apenas sua propriedade fora destruída, mas também seu amor próprio, e Jane Eyre chega como que trazendo a redenção para quem se julgava não merecedor de mais nenhuma felicidade na vida, condenado às trevas e ao total isolamento do mundo exterior. Exaltando de alegria porque sua querida Jane estava viva e estava de volta, ele explicita seu deleite:

Eu não posso ser tão abençoado, depois de toda minha desgraça. É um sonho; sonhos como os que tenho tido à noite, nos quais abraço-a contra meu coração novamente [...] e beijo-a, sentindo que ela me ama e acreditando que ela nunca vai me deixar. (BRONTË, 2006, p. 500-501)

A trajetória percorrida por Jane Eyre ao longo do romance envolve várias mudanças em sua vida, na verdade cinco estágios através dos quais a personagem desenvolve-se enquanto sujeito. Em Gateshead Hall se dá o primeiro encontro do leitor com a protagonista, a qual é depois mandada para Lowood School, onde será aluna interna, para então trabalhar como preceptora em Thornfield Manor, conhecer membros da sua família perdida em Marsh End e por fim retornar a Thornfield Manor, mais precisamente em Ferndean, onde fecha um ciclo de sua vida e se reconcilia com Mr. Rochester.

Ao lançarmos um olhar sobre esta trajetória, fica notória a posição de vulnerabilidade que a personagem ocupa em cada uma destas situações, seja como agregada, como dependente da caridade alheia que mantém a escola, como preceptora, ou como hóspede na casa dos primos. No entanto, ao jamais se submeter à vontade alheia e entendendo que o respeito próprio era inegociável,

ela consegue reverter sua posição e a vulnerabilidade transmuta-se em poder.

O objetivo do presente artigo consiste, assim, apoiado por um suporte crítico-teórico, em demonstrar como esta voz autoral feminina se levanta na forma com que interage e se posiciona no mundo, com rebeldia e quebrando convenções, questionando relações de poder e estereótipos culturalmente estabelecidos, borrando assim as fronteiras entre as delimitações das esferas dedicadas ao masculino e ao feminino, sendo considerado por críticos conservadores um “perigoso e sexualmente efervescente manifesto feminista, um testamento inflamado de uma fúria inaceitável” (DAVIES, p. viii) em um momento histórico caracterizado pela extrema misoginia. Como bem ressalta Ann Rosalind Jones (2013) em seu artigo “Writing the body: toward an understanding of l’écriture féminine”, olhar para o feminino “se constitui em uma ameaça a um modo de pensar centrado no masculino” (2013, p. 86, tradução nossa).

Para que seja possível debruçar-se criticamente sobre o presente romance é importante lembrar que as obras literárias podem ser entendidas enquanto projetos políticos, uma vez que se constituem como construções discursivas de uma dada época, trazendo dentro de si o contexto histórico

no qual se constituem, avalizando-o ou interrogando-o, reafirmando as relações de poder vigentes ou criando brechas através das quais personagens esgarçam-nos até a sua contradição (NEWTON; ROSENFELT, 2013). Literatura está entrelaçada com seu universo social, cultural, econômico e mental e, assim, mergulharmos na psicologia do século XIX e na sua compreensão acerca dos papéis identificados como pertencentes ao feminino e ao masculino e sua base desigual das relações de poder significa penetrar dentro de uma ideologia, palavra esta entendida aqui como produtora de significado e significados, “os quais não podem divorciar-se das condições materiais de um dado período histórico” (BARRET, 2013, p. 83). Olhar para este pano de fundo, assim, auxilia o crítico a poder trabalhar valendo-se de indicadores “das fronteiras dentro das quais determinados sentidos são construídos e negociados em uma determinada formação social” (BARRET, 2013, p. 80).

O século XIX vive uma partilha sexuada do mundo a qual se expressa na ideologia da dupla esfera e cria uma rigidez das representações do masculino e do feminino. Enquanto “[o] combate cívico dos homens é político e público: eles constroem os quadros da cidade e asseguram o funcionamento das instituições” (FRAISSE, 1991, p. 60),



interagindo com o mundo e levando uma vida de ativa mobilidade, a esfera doméstica é o *locus* ao qual a mulher deveria estar submetida, ao seio da família. É dentro deste que ela ocupava um papel imprescindível: o de velar pela sua virtude e moralidade, pois, enquanto célula *mater* da sociedade e microcosmo social a família necessitava ser nutrida de bons valores e de bons exemplos. A vida harmoniosa criada pelas virtudes de uma mulher-esposa-e-mãe é não só sua sublime realização, mas a garantia da existência dos fundamentos da civilização dentro da ordem exaltada pela moral burguesa. Assim, oposto ao combate masculino, “[o] das mulheres é espiritual, travado no mundo privado” (GODINEAU, 1991, p. 36).

Instituindo a família está o casamento. Mais forte do que uma união civil, é visto como uma associação moral de cunho religioso entre um homem e uma mulher, desejada por Deus para fins procriativos e como um laço que a introduz na dependência financeira e emocional do seu marido. Sua vida será recheada de sacrifícios, auto abnegação e serviço em nome da família, a qual determinará sua existência, em uma ideologia de esferas pública e privada que sequestra sua autonomia e seu próprio senso de si mesma, dentro de uma codificação socialmente elaborada que determina sua submissão.

Vista como o outro do masculino, Delumeau (1989) chama a atenção para o fato de que a figura do feminino sempre causou apreensão no homem, pois, enquanto ele entendia-se como expoente do lado espiritual e racional, a mulher estaria muito mais ligada à corporeidade, ao instinto, à animalidade, à matéria, o que o aproximaria da corrupção, aniquilando sua racionalidade e sua espiritualidade:

Ele [o homem] imagina Eva como um oceano no qual seu frágil navio flutua com precariedade, como um sorvedouro que o aspira, um lago profundo, um poço sem fundo. O vazio é a manifestação fêmea da perdição [...] A mulher lhe é 'fatal'. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. (DELUMEAU, 1989, p. 313)

Esta outridade era entendida até mesmo em termos físicos. Em sua obra *Inventando o sexo*, Laqueur (2001) explicita o modelo de sexo único, o qual vigorou até o século XVIII. Nele entendia-se existir apenas o sexo masculino, sendo o feminino um desvio do modelo original. Esta versão inferior da matriz exemplar apresentava a vagina – versão do pênis – e os ovários – versão dos testículos – impossibilitados de exteriorizarem-se devido ao corpo feminino carecer do mesmo calor que o masculino, fator que gerava tal expulsão.

No século XIX o filósofo Proudhon expõe explicitamente o pensamento misógino que tanto caracterizou a era Vitoriana, afirmando que a mulher não pode ser mais do que um mero complemento do homem devido a seu status ontológico de ser inferior, estando entre o homem e o animal, entre a natureza e a sociedade, carregando em si a ameaça de um retorno à selvageria:

Entre a mulher e o homem pode existir amor, paixão, um laço criado pelo hábito e tudo o que se quiser, mas não existe verdadeira sociedade. O homem e a mulher não constituem companhia. A diferença dos sexos ergue entre eles uma barreira semelhante àquela que a diferença de raças coloca entre os animais. Por isso, longe de aplaudir o que hoje se chama a emancipação da mulher, inclinarme-ia de preferência, se fosse necessário chegar a esse extremo, colocá-la em reclusão. (PROUDHON, apud FRAISSE, 1991, p. 82)

Essa diferenciação baseada principalmente pela crença na fraqueza da razão feminina, que levava ao entendimento de uma suposta inferioridade intelectual, é criticada já no século XVIII por Mary Wollstonecraft (2016) em sua obra profeminista de 1792 *The Vindications of the rights of women*, na qual começa a se delinear uma compreensão crítica acerca do papel da mulher na sociedade. Este protesto de cunho emancipacionista apresenta uma explicação para

esta diferença: não está na biologia da mulher ou em uma essência dada, mas sim na ausência do oferecimento de direitos básicos à mulher, como uma educação formal que a fizesse ativa e com suas faculdades cognitivas desenvolvidas e não apenas a doméstica, que a fazia dócil e servil. A identidade feminina é, assim, fruto de um constructo social que se propaga através de formas diferentes de educação dedicadas a meninas e meninos; enquanto os homens eram levados a estimular seu entendimento e raciocínio através de um método lógico desde os seus primeiros anos de vida, às mulheres cabia uma educação que lhes conferia um caráter de debilidade, moldadas como “dóceis animais domésticos” (WOLLSTONECRAFT, 2016, p. 40), mantidas em um estado infantilizado *ad eternum* que justificasse sua situação de dependência. Sob o nome enganador de inocência foram as mulheres mantidas em estado de ignorância (2016, p. 39). Como Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (1991) denunciam em seu artigo “A produção das mulheres, imaginárias e reais”,

as mulheres foram fabricadas continuamente ao longo do século pelos preceitos e ritos religiosos, por uma educação que se quis sempre distinta da instrução, por uma instrução constantemente mantida nos limites do saber útil, das conveniências, do saber-fazer e do saber-mostrar; sendo a educação mais estável porque amarrada às tarefas e aos deveres de esposa, de mãe, de

dona de casa, repisados à porfia pelo coro quase unânime dos clérigos, dos filósofos, dos moralistas e dos homens de Estado. (1991, p. 146)

Neste processo de fabricação do feminino há o olhar e o julgar masculino que possui lugares fixos para encaixar as mulheres: madonna, anjo, demônio, sedutora, frágil. Há, também, aquela mulher que era imaginária, encantadora e pura, sedutora sem perder o ar virginal e possuidora de uma beleza inigualável. Vista apenas como um adereço, como um troféu, como uma camada de verniz que brilhava e devido somente ao seu brilho superficial atraía olhares para si, as mulheres vão penetrando em uma perigosa artificialidade, buscando padrões que as façam reflexos de um gosto masculino, nascendo, assim, o culto da aparência (ONEILL, 2016). Em um contexto social no qual a existência feminina dependia de um casamento, não é de espantar que qualquer subterfúgio que aumentasse sua visibilidade fosse digno de investimento.

O século XIX, no entanto, não pode ser visto apenas pelo silenciamento do feminino através desta rígida codificação ideológica que a desempodera tanto quanto mulher quanto como ser humano. Ao mesmo tempo em que se apresenta um momento histórico no qual as mulheres são

submetidas a um poderoso discurso que as faz internalizar uma “inferioridade natural” e se submeter a uma opressão de um mundo falocêntrico que as vê como subordinadas e objetificadas, é importante dialeticamente lembrar, como ressalta Michele Barret (1991) em seu artigo “Ideology and the cultural production of gender”, que o feminino não se viu apático ou engessado dentro destas fronteiras às quais foi confinado, mas uma conscientização desta subordinação e desta opressão começou a ser produzida. Como Geneviève Fraisse e Michelle Perrot chamam a atenção, “[e]ra de facto impensável que um modelo único de mulher fosse respeitado, que nenhuma transgressão viesse forçar os ferrolhos que encerravam o espaço doméstico, os limites colocados à vida civil feminina” (1991, p. 13).

Desta forma, seja com maior ou menor consciência, pode-se perceber mulheres que se colocam além desse processo de normalização que as costuram a uma visão idealizada do seu ser e escapam de um olhar que as vigia constantemente restringindo-as à condição de aleijadas do poder, de seres dependentes e condenados a uma vida de sacrifício e auto abnegação. Tais transgressões do feminino ao modelo tradicional fazem com que sejam entendidas como perigosas, visto ocuparem não um lugar que lhes é concedido, mas sim, “usurpado”.

Para se reconstruírem como seres de direitos e, acima de tudo, cidadãs, as mulheres terão que reivindicar a reconstrução dessa ordem simbólica imposta, que as circunscreve a um contexto de desigualdade e o século XIX é:

[O] momento histórico em que a vida das mulheres se altera: tempo da modernidade em que se torna possível uma posição de sujeito, indivíduo de corpo inteiro e atriz política, **futura cidadã**. (FRAISSE; PERROT, 1991, p. 9, grifo nosso)

Por muito tempo a crítica literária leu a produção das irmãs Brontë como uma mera forma de especular acerca de suas biografias, como se suas criações literárias não passassem de um espelho de suas vidas. Como Heather Glenn (2007) bem chama a atenção, suas obras “não simplesmente falam de forma estreita sobre suas preocupações pessoais: podem ser vistas como um reflexo e uma reflexão acerca de alguns dos mais prementes temas de sua época” (2007, p. 6, tradução nossa), como é o caso da mulher que “cuida de si mesma – ganhando seu próprio sustento, aprendendo a resistir à paixão e a preservar sua integridade em um mundo [dominado pelo] poder patriarcal” (2007, p. 5, tradução nossa). É neste espaço entre o confinamento e a busca por cidadania que as irmãs Brontë se localizam e é de dentro dele que elas trazem à tona ‘questões do feminino’, vindo na

literatura uma forma de busca de uma voz feminina através de seu “individualismo passional, seu desafio das convenções morais e sociais e seu foco na rebelião e desejo” (2007, p. 2, tradução nossa).

Uma vez que o presente artigo busca investigar como a voz autoral de Jane Eyre levanta-se e constitui-se ao longo da obra, através das experiências que enfrenta ao longo da vida, antes de tudo é importante ressaltar que quem faz a narração em *Jane Eyre* é a própria Jane Eyre, dando à personagem-narradora-protagonista o poder da **sua própria** existência, fortalecendo a **sua própria** voz na forma como constrói **sua própria** trajetória, sob **seu próprio** ponto de vista. Ao chamar o leitor para que mergulhe na sua vida, nos seus sentimentos, nas suas dores e suas lembranças, suas conquistas e vitórias, Jane estabelece com ele um pacto de intimidade, permitindo-o que mergulhe dentro de si.

Durante esta jornada de Jane Eyre acompanha-se seu crescimento e maturação, seu desenvolvimento psicológico e sua forma de estar no mundo. A protagonista, através de um conflito entre seus desejos e aspirações e o discurso moral que informou a cultura de seu tempo, passa por um processo de individuação, ou seja, “um processo lento e imperceptível de crescimento psíquico”, através do qual



“[s]urge, gradualmente, uma personalidade mais ampla e amadurecida que, aos poucos, torna-se mais consciente e perceptível mesmo para outras pessoas” (VON FRANZ, 2020, p. 211). Para tanto ela enfrenta uma luta que a leva de um aprisionamento que marcou sua infância até ao alcance de uma meta que “parecia, então, impensável”, mas que marca sua capacidade de atingir uma liberdade muito mais amadurecida (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 339).

Em Gateshead Hall ela vivia com sua tia, Mrs. Reed, e seus primos, John, menino mimado e arrogante, Eliza e Georgina, visto ser órfã desde tenra idade, sem herança alguma e, portanto, totalmente dependente e desprovida de qualquer posição social. Era tratada muito mais como uma mera agregada do que como um legítimo membro da família, com ligação sanguínea. Odiada pela tia, apresentada como uma mulher cruel e ciumenta, que não suportava a lembrança do carinho com o qual seu falecido marido tratava a sobrinha, e constantemente perseguida e importunada pelo primo, que promovia na menina uma verdadeira tortura mental, já no primeiro parágrafo da obra penetra-se na alma de Jane e percebe-se o estado de solidão e negligência ao qual é abandonada:

Não havia nenhuma possibilidade de sairmos  
para uma caminhada naquele dia [...] um

vento frio havia chegado, trazendo com ele nuvens escuras e uma chuva que penetrava na gente.

Eu estava feliz com isso; nunca havia gostado de longas caminhadas, especialmente em tardes frias: voltar para casa já com a fraca luz do dia me apavorava [...] e [sentia-me] **abatida pela consciência da minha inferioridade física em relação a Eliza, John e Georgiana Reed.** (BRONTË, 2006, p. 9, grifo nosso)

Esta inferioridade da qual ela afirma estar consciente transcende a dimensão da questão física: há a inferioridade com que é emocionalmente tratada pelos Reeds, excluída do carinho e aconchego familiar e vista como alguém realmente indesejada naquele lar. A cena em que Jane está escondida atrás da cortina, sentada no parapeito interno da janela, expressa sua posição dentro da casa, reclusa e invisível, entendida como um fardo a ser carregado pelos Reeds. Neste seu esconderijo do mundo ela isolava-se no universo dos livros, e com eles não só viajava para outros continentes como também instruía-se: “Com Bewick [o autor do livro de pássaros que ela adorava] no meu colo eu estava feliz; pelo menos feliz da minha maneira” (BRONTË, 2006, p. 11).

À inferioridade emocional liga-se outra, a de classe social, a qual desempenha um importante papel na obra, sendo este o elemento que confere ao primo de uma classe abastada,

e portanto em uma posição social hierarquicamente superior à Jane, o pretense “direito” de humilhá-la como despossuída e dependente financeiramente da caridade dos Reeds:

Você não tem direito de pegar nossos livros; você é uma dependente, mamãe diz; você não tem dinheiro; seu pai não lhe deixou nada; você precisa mendigar e não viver com crianças nobres como nós, comendo às nossas custas, vestindo-se às nossas custas. (BRONTË, 2006, p. 13)

Momentos antes, quando John Reed havia encontrado Jane em sua leitura, já fica claro como a menina era vista pela família dado sua situação desfavorecida. O primo trata-a como sua criada, regozijando-se da sua situação de criança indefesa e frágil. Ao chamá-lo pelo nome ele a repreende, e corrige a forma com a qual ela deveria dirigir-se a ele: “Diga ‘o que você quer, **Master** Reed’ foi sua resposta” (BRONTË, 2006, p. 12, grifo nosso).

Sua agressão não é apenas verbal e moral, mas é também física, punindo-a e intimidando-a “não duas ou três vezes na semana, não uma ou duas vezes por dia, mas continuamente”, o que faz com que Jane viva sob constante ameaça.

No entender de John Reed sua prima cometera uma terrível transgressão ao pegar um livro que não era seu, e tal

feito mereceria punição: “Agora vou ensinar você a vistoriar minhas estantes de livros: pois eles *são* meus; toda esta casa me pertence, ou pertencerá em alguns anos” (BRONTË, 2006, p. 13, grifo do autor). Pega, então, o livro e o joga contra Jane. O livro a fere, deixando nela não só um machucado que sangra e dói, mas a amedrontando terrivelmente.

Desta vez, no entanto, Jane não se fecha em si mesma face à agressão do primo, mas reage à opressão, opressão esta que não cansará de acompanhá-la por toda sua trajetória narrada em sua autobiografia. Os primeiros passos de uma nascente rebelião no comportamento de Jane se dão na forma de uma ofensa que ela entende como de conteúdo moral, dizendo ao primo: “Menino perverso e cruel! [...] Você é como um homicida – você é como um traficante de escravos – você é como os imperadores romanos!” (BRONTË, 2006, p. 13).

Mandada como punição para o *red-room*, “[e]u resisti de todas as maneiras”; tratada como um animal selvagem que necessita ser aprisionado para ser contido, amarrada por uma cinta liga, Jane decide que “como qualquer outro escravo rebelde” lutará até o fim (BRONTË, 2006, p. 15). Sua tentativa de auto defesa era entendida como uma explosão de raiva e paixões desenfreadas contra a benevolência de

quem a sustentava neste mundo, mundo este dominado pela desigualdade de propriedade, onde quem mais possui detém o poder e a verdade dos fatos:

E que você nunca pense a si mesma como estando em pé de igualdade com Misses Reed e Master John, pois a Senhora generosamente permite que você seja criada com eles. Eles terão muito dinheiro e você não terá nada: sua posição é a de humildade, tentando se fazer agradável para eles. (BRONTË, 2006, p. 16)

Caso o opressor fosse do sexo masculino, mais poder ainda teria. A voz de John Reed é que determina onde está a verdade, sobrepondo-se à de Jane, que tinha como dever calar-se e assumir que era uma mentirosa, espelhando as relações de gênero no mundo adulto da Inglaterra Vitoriana. O primo pode ser lido, aqui, como representante de um patriarcalismo cruel e opressor. Opor-se a qualquer uma destas duas fontes de poder, propriedade e gênero, resultaria em punição: ser enclausurada em um *red-room* frio, remoto, solitário e assustador.

No entanto, em um primeiro momento, a experiência de Jane no *red-room* pode ser pensada como um gatilho que desencadeou na personagem um certo processo, ainda que de forma infantil mas imprescindível para seu amadurecimento e formação de sua personalidade, de

**tomada de consciência de si.** Um forte senso de justiça se eleva dentro de Jane, o qual a levou a penetrar, dentro dos limites da psicologia de uma criança de dez anos, no discurso que a mantinha presa a uma identidade de eterna dependente da misericórdia alheia, aleijada de um futuro, de uma identidade e de autonomia: “Injusto! – injusto! Disse minha razão” (BRONTË, 2006, p. 19). E assim, como que em uma epifania movida pela mais pura raiva, ela se dá conta de sua situação: “Todas as violências tirânicas de John Reed, as reações indiferentes de suas irmãs, o consentimento tácito da mãe, a parcialidade de todos os empregados”, tudo isto retumbou em sua mente e ela acabou por se questionar: “por que o sofrimento cabe sempre a mim, sempre intimidada, sempre acusada, para sempre condenada? Por que eu nunca posso me sentir satisfeita?” (BRONTË, 2006, p. 18).

A permanência naquele ambiente claustrofóbico pode ser entendida como uma representação da vida de Jane naquela casa, vivendo sob o signo da opressão. Lá ela passa momentos terríveis, até chegar ao ponto de desfalecer, sem que isto causasse nenhum sentimento na tia. Para ela, somente duas coisas eram importantes: “apenas sob a condição de uma perfeita **submissão e silêncio** eu irei liberar você” (BRONTË, 2006, p. 21, grifo nosso).

Farta de sua presença na casa, e sentindo ojeriza apenas ao olhar a menina, Mrs. Reed decide mandá-la para um colégio interno, o qual tem o Reverendo Mr. Brocklehurst como diretor. Antes de partir, no entanto, Jane extrapola sua raiva contra aquela que ela descreve como sua antagonista, sua tia:

Como eu ousar, Mrs. Reed? Como eu ousar? Porque esta é a verdade. Você pensa que eu não tenho sentimentos e que eu posso viver sem um pingote de amor ou ternura; mas eu não posso: e isto não lhe causa piedade [...] As pessoas pensam que você é uma boa mulher, mas você é má, tem um coração mau. Você que é desonesta! (BRONTË, 2006, p. 44)

Esta primeira fase na vida de Jane pode ser vista, assim, como um despertar da condição de constante amedrontamento e abuso verbal a que estava cometida, através de uma rebelião totalmente passional e tomada pela fúria. Jane havia entendido algo extremamente importante, que levaria para sua vida: para manter sua dignidade e seu amor próprio ela não poderia mais se comportar de forma passiva, simplesmente aceitando seu destino, mas deveria lutar com os meios de que dispunha. A única forma de rebelião ou resistência de que poderia abrir mão, naquele momento e com aquela idade, era a sua própria voz.

Em Gatesheade Hall o leitor acompanha, assim, a gênese dessa personagem guiada por um forte senso de justiça e pelo seu amor próprio. É da perda, do abandono, da rejeição e da humilhação que nasce a personalidade forte de Jane Eyre. É a partir de um vazio emocional, de uma ausência de carinho, aconchego e proteção que ela se entende como um ser que necessita buscar sua autoafirmação por seus próprios meios. É a partir desse aparente nada que a vida a oferece que ela começa a perceber que apenas ela própria terá que ser tudo para si mesma. Daí o que Jane afirmará anos depois, adulta em Thornfield: “Eu tenho zelo por mim mesma. Quanto mais solitária estiver, mais sem amigos, mais desamparada, mais devo me respeitar” (BRONTË, 2006, p. 365).

A mudança de Jane Eyre para Lowood school foi vista por ela como tendo um aspecto positivo: “Eu fui matriculada como aluna da quarta série e tarefas regulares e trabalhos eram designados para mim; até então eu havia sido uma espectadora dos trâmites de estudo em Lowood, agora me tornara agente” (BRONTË, 2006, p. 63). Estava recebendo uma educação, o que no futuro lhe garantiria alguma posição e uma certa, ainda que pequena, remuneração financeira.

No entanto, um ciclo de crueldade seguiu se perpetuando em sua vida, marcado por maus tratos, humilhações e



necessidades básicas não atendidas, passando fome e frio. Tais atitudes apoiavam-se na hipocrisia de um Cristianismo que pregava o estado miserável das internas e o tratamento desumano como algo divinamente ordenado (ROY, 1989, p. 716). Mr. Brocklehurst defendia a ideia de que educar as meninas não significava “acostumá-las a hábitos luxuosos ou à auto indulgência, mas fazê-las fortes, resistentes, pacientes e abnegadas” (BRONTË, 2006, p. 75).

Em Lowood Jane também acabou sendo vista como uma desajustada e punição era apontada como uma pedagogia salvadora de almas: “é meu dever preveni-las acerca desta garota, que embora pareça ser uma das ovelhas de Deus é uma pequena pária – não um membro do verdadeiro rebanho” (BRONTË, 2006, p. 78), proclama Mr. Brocklehurst, chamando-a de mentirosa, colocando-a de castigo e proibindo a todos de dirigirem a palavra a ela.

De pé em um banco, no meio da sala e sob o olhar de todos, exposta em um “pedestal da infâmia” (BRONTË, 2006, p. 79): desta situação Jane conseguiu retirar um ensinamento que iria reforçar seu amadurecimento e aliar razão ao seu modo de agir; um ato de rebeldia não precisava ser apenas guiado pela impulsividade, levando a comportamentos passionais, mas poderia ser uma pequena desobediência à

regra imposta, criando uma contradição à mesma. Foi isto que o olhar e o sorriso de sua amiga Helen Burst provaram; ela, racionalmente, desobedeceu a regra dada por aquela figura falocêntrica e hipócrita do Reverendo Brocklehurst. Com um pequeno e ao mesmo tempo gigantesco sorriso.

Jane jamais se tornaria passiva como Helen, jamais abandonaria sua passionalidade, jamais renunciaria às suas convicções. No entanto, seu senso de justiça recebera um ingrediente novo: a racionalidade também como forma de manter seu amor próprio, ao mesmo tempo em que percebera que a resistência é um valor imprescindível.

Sentada na janela, espaço intermediário entre o dentro e o fora, Jane Eyre sente que sua personalidade está lhe demandando novas emoções. Percebe que oito anos fora tempo suficiente para viver por detrás dos muros de Lowood e das montanhas ao redor da escola, que funcionavam como “barreiras de separação para um mundo cheio de vida” (BRONTË, 2006, p. 118). Ela decide, assim, que quer buscar o mundo real em toda a sua vastidão e que uma variedade de “esperanças e lágrimas, de sensações e de entusiasmo esperam [por] aqueles que tem coragem para seguir em frente” (BRONTË, 2006, p. 101), confessando: “Eu desejava liberdade, por liberdade eu arfava, por liberdade eu proferia uma prece” (BRONTË, 2006, p. 102).

Após a publicação de um anúncio no jornal oferecendo seus serviços ela consegue empregar-se como preceptora em Thornfield Hall e na véspera de sua partida está tomada de entusiasmo: “Uma fase da minha vida estava se fechando naquela noite, uma nova se abria no dia seguinte” (BRONTË, 2006, p. 107). Realmente, uma nova fase com novos aprendizados e a descoberta do amor, amor que a tomaria por completo, mas jamais a ponto de fazê-la abandonar toda a trilha de amor e respeito próprio a qual ela vinha construindo desde sua infância.

Seu primeiro contato com Mr. Rochester é como que saído de uma das histórias que costumava escutar quando criança: do crepúsculo emerge um homem montado no cavalo, lembrando-lhe uma figura de um espírito do folclore da região norte da Inglaterra, um *Gytrash*, meio homem, meio leão (BRONTË, 2006, p. 132). Este *Gytrash*, que depois se apresenta como homem verdadeiro de carne e osso, leva um tombo com seu cavalo, e esta é a primeira vez que Jane vem em seu auxílio. Ambos aprenderiam, ao longo do romance, que não poderiam viver um longe do outro. Mas Jane acertara no seu pressentimento quando chegara à mansão: “Eu percebi que uma era mais agradável começava para mim, uma na qual haveria flores e prazeres, tanto quanto espinhos e descontentamento” (BRONTË, 2006, p. 116).

Apesar da diferença de “berço” de cada um dos dois e do *status* social superior de Mr. Rochester, ele permite entregar-se aos seus sentimentos por Jane: “Não há outro ser no mundo que me devote um amor tão puro como você” (BRONTË, 2006, p. 303). Ela faz com que ele mergulhe em uma paz jamais sentida antes; um clima de amizade, confiança e intimidade vai crescendo entre eles e ele vai aos poucos fazendo dela sua confidente. A maneira como sempre se relacionara com Mr. Rochester, marcada pela franqueza, sinceridade e não pela bajulação faz com que ele veja em Jane uma pureza não mais encontrada facilmente nos indivíduos e, devido à “sua seriedade, amabilidade e prudência fora transformada por ele em uma receptora de seus segredos” (BRONTË, 2006, p. 168). A voz de autenticidade de Jane fizera com que ele a visse não como apenas mais uma *coquette* que tem como único alicerce na vida a busca da beleza exterior, a frivolidade e a superficialidade, exemplares de um culto da aparência tão marcante da era vitoriana. Jane não tinha beleza exterior, como ela sempre fizera questão de dizer era *plain*, mas possuía um intelecto cultivado, o que a conferia um protagonismo não marcado pelo discurso vitoriano que reservava a mulheres papéis rasos de bonequinhos-sempre-na-moda, coadjuvantes e dependentes de seus maridos.

É esta a postura que Jane condena em Miss Ingram, aparentemente futura noiva de Mr. Rochester, reconhecida pela sociedade como uma grande beleza e, portanto, uma excelente candidata ao casamento. A fala de Jane revela como ela desprezava esse papel destinado ao feminino, considerando-o patético e criticando um casamento por interesse, uma vez que não é este tipo de postura que encanta Mr. Rochester:

Ela era muito vistosa, mas não era genuína: refinada, mostrava ser brilhantemente prendada; mas sua mente era fraca, seu coração estéril por natureza: nada a florava com espontaneidade naquele solo [...] ela não possuía originalidade, costumava repetir frases marcantes de livros, mas nunca oferecia, nem tinha para oferecer, uma opinião própria. (BRONTË, 2006, p. 215-216)

Sua voz levanta-se, aqui, para tecer uma crítica a este tipo de união, afirmando que ela fazia parte de toda uma psicologia da época, a qual ditava princípios e regras que acabavam por ser internalizadas e não mais questionadas:

[Q]uanto mais eu considerava a posição, educação, etc. de ambas as partes, menos eu me sentia autorizada a julgar ou condenar seja Miss Ingram ou Mr. Rochester por agirem em conformidade a idéias e princípios engendrados neles, sem dúvida desde a infância. Toda a classe

social [a que pertenciam] adotava estes princípios. (BRONTË, 2006, p. 217)

Apesar de acreditar, equivocadamente, que Mr. Rochester iria casar-se com Miss Ingram, o sentimento de Jane por Rochester segue crescendo dentro dela, para então confessar para o leitor que o ama: “Eu contei para você, meu leitor, que eu aprendi a amar Mr. Rochester” (BRONTË, 2006, p. 215). Jane descobre um novo sentimento: uma paixão abrasadora que a conduz a devaneios recobertos de um sensualismo, algo impensável para uma mulher do século XIX, mas que Jane compartilha com seu leitor:

A face pálida do meu mestre, de uma coloração azeitonada e com formato quadrado, sua fronte avolumada, sobrancelhas grossas e olhos fundos, traços fortes, boca sombria e inflexível – toda energia, decisão, vontade – não era bonito de acordo com as regras de beleza; mas para mim era muito mais do que belo: enchia-me de interesse, influenciava-me a ponto de me dominar [...] Eu não tinha intenção de amá-lo; o leitor sabe que eu lutei duramente para extirpar da minha alma o gérmen do amor então percebido; e agora, vendo-o novamente, ele espontaneamente reviveu, renovado e forte! Ele me fez amá-lo. (BRONTË, 2006, p. 203)

Jane Eyre ao apresentar seu objeto de desejo transpõe os limites de uma sociedade que se consolidou como

historicamente marcada por valores masculinos, orientada por uma economia fálica dominante na qual o gozo feminino é interdito, uma vez que a mulher, como teoriza Luce Irigaray (2017) era entendida como portadora de um sexo negativo, ou ainda melhor dizendo, de um não sexo. O único existente era aquele tido como único possível de ser designado morfologicamente, o falo, cabendo à mulher o papel de mercadoria com valor de troca e de uso – como objeto de prazer do masculino e não como ser de desejo próprio. Inexistindo a mulher enquanto identidade ontológica, muito menos ainda era reconhecido seu direito à existência de seu gozo. Esse discurso contribuiu para a construção de uma mulher vista como o anjo do lar; silenciada em seus sentimentos mais íntimos, é “ensinada” que seu amor só poderá ter como alvo o lar, os filhos e os deveres domésticos:

A imagem de que a mulher era sexualmente passiva encontrou, na época, respaldo no mundo da medicina. Em 1857, William Acton (1813-1875), em *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs*, corroborava a ideologia predominante, ao assegurar a seus leitores que as únicas paixões sentidas pelas mulheres eram pelo lar, filhos e deveres domésticos. Segundo o referido autor, a mulher submetia-se ao marido só para satisfazê-lo e, se não fosse pelo prazer da maternidade, preferiria não ter atenção sexual. (MONTEIRO, 2000, p. 20)

À questão sexual soma-se a questão social. A protagonista, por mais apaixonada e tomada de desejos que estivesse por Mr. Rochester, sabia que sua posição de preceptora, sem recursos próprios que a garantissem uma independência financeira a manteria em uma situação inferiorizada, impedindo uma união na qual vigorasse uma igualdade tão sonhada por ela e entendida como um princípio de todo e qualquer relacionamento.

A posição social das preceptoras era um tanto indefinida. Penetrando em um lar alheio deveria estar sempre atenta ao lugar que lá deveria se encaixar: nem tão baixo quanto os serventes, uma vez que recebera uma boa educação, mas nem tão alto quanto os patrões, o que a colocava em um espaço *in between* no qual era “ao mesmo tempo despojada da própria identidade e ‘coisificada’ em mero instrumento de servir” (MONTEIRO, 2000, p. 26). Some-se a isto o fato de que seu trabalho “não estava protegido pela legislação, nem era de modo justo remunerado [o que] fortalece a discriminação e torna patente a exploração e o tratamento imoral da mão de obra feminina” (MONTEIRO, 2006, p. 27).

Jane Eyre está completamente consciente do espaço ao qual deveria restringir-se, e, assim, quando percebe claramente que nutre desejos amorosos por Mr. Rochester



entra em uma luta interna, tentando mostrar para si mesma que a concretização dos seus sentimentos está além do possível. Como forma de encarar a realidade dos fatos ela ordena a si mesma que faça um auto-retrato e escreva abaixo: “Retrato de uma Preceptora, à margem, pobre e sem nenhuma graça” (BRONTË, 2006, p. 187). Mrs. Fairfax reforça esta ideia de impossibilidade de uma união entre patrão e preceptora: “*Gentlemen* desta posição social habitualmente não casam com preceptoras” (BRONTË, 2006, p. 306).

Mr. Rochester, no entanto, mostra-se diferente do esperado por Mrs. Fairfax e permite-se entregar a este amor que está além da posição social ocupada por ambos. Jane Eyre tinha razão quando percebera que ele era diferente daqueles de sua mesma posição, de seus pares, tendo seu modo de ver o mundo muito mais parecido com a visão de Jane:

Eu me sinto semelhante a ele – eu entendo a linguagem de sua fisionomia e de seus movimentos: apesar da posição social e riqueza nos afastar, eu tenho algo no meu cérebro e no meu coração, no meu sangue e no meu atrevimento que nos aproxima mentalmente. (BRONTË, 2006, p. 203)

Uma vez prometidos um ao outro e com o casamento marcado, é Jane quem se sente desconfortável com a

diferença social e financeira, uma vez que ela passa a ser tratada como uma bonequinha de porcelana esperando por um novo guarda-roupas e para ser coberta de jóias – é apenas amar e ser amada o que ela busca, jamais um relacionamento no qual ela tenha que abandonar sua personalidade e sua dignidade. Sua voz ergue-se contra um tratamento objetificado e mercantilizado: “Você pensa que sou uma usurária judia buscando em terras um bom investimento? Eu prefiro [a todos os bens materiais] a sua confiança” (BRONTË, 2006, p. 302).

Sua sede por liberdade e autonomia é reforçada ao perceber que sua identidade está em jogo e que tornar-se Jane Rochester significaria renunciar à sua individualidade, renunciar a parte de si própria, à sua jornada através da qual ela foi se constituindo e dando rosto, corpo e vida a Jane Eyre: “você me deu um novo nome – Jane Rochester, e isto pareceu muito estranho”. Mr. Rochester responde com confiança, orgulhoso de a esposa carregar seu nome, e repete-o várias vezes, para reafirmar a nova identidade a que Jane deveria aderir: “Sim, Mrs. Rochester [...] a jovem Mrs. Rochester – a noiva Fairfax Rochester” (BRONTË, 2006, p. 298). Jane Eyre recusa terminantemente a objetificação e a transformação em mercadoria ou em prêmio que casar-

se com ele traria e o avisa que caso a cubra rendas e de sedas “então [você] não mais me conhecerá, *sir*, e eu não serei mais sua Jane Eyre mas um macaco com um casaco de arlequim – uma ave com plumas emprestadas” (BRONTË, 2006, p. 309). A imersão no luxo e no fausto a irritavam, pois a mergulhavam na artificialidade de uma sociedade hipócrita contra a qual ela sempre se posicionara: “quanto mais ele me comprava [roupas], mais minha bochecha fervia com uma sensação de irritação e degradação [...] eu nunca suportei ser vestida como uma boneca por Mr. Rochester, ou ter que sentar como a deusa grega Dânae” (BRONTË, 2006, p. 309).

O casamento é impedido pelo irmão da atual esposa de Mr. Rochester, Bertha Mason, que o acusa de mantê-la presa no sótão da casa e com isto Jane tem seus sonhos destruídos: “Onde estava a Jane Eyre de ontem? – onde estava sua vida? – onde estavam suas perspectivas?” (BRONTË, 2006, p. 341).

Mergulhada em agonia, a protagonista tem que travar novamente uma luta interna: seu amor por Rochester X seu amor próprio: “Sim, eu realmente o amo, eu disse, mais do que nunca: mas eu não posso mostrar ou permitir tais sentimentos; e esta é a última vez que os expresso” (BRONTË, 2006, p. 350). Apesar de seguir amando apaixonadamente seu ex-noivo, e a sua impulsividade a dizer para abraçá-lo

e beijá-lo, Jane vale-se da razão e escuta o que sua mente ordena: deixar Thornfield, pois jamais se permitiria passar por cima de seu amor próprio e ser diminuída à posição inferior de amante. Este se constitui, assim, em seu terceiro exílio, mas desta vez deixava para trás um lugar onde preferiria ficar, onde encontrara carinho e amor: “Nenhum ser humano poderia desejar ser mais amado do que eu era; e este que me amava, eu o idolatrava” (BRONTË, 2006, p. 363).

Como fruto de sua fuga a protagonista encontra em Marsh End sua família há tanto perdida: seus primos Diana, Mary e St John Rivers, filhos da irmã de seu pai e, portanto, também Eyres; espelham seus três outros primos de Gateshead, mas construindo uma realidade exatamente oposta: aqui ela fora acolhida, era querida e aceita: “Descoberta gloriosa para uma miserável solitária” (BRONTË, 2006, p. 432). Sente-se realizada por estar entre iguais: “Eu gostava de ler o que eles gostavam; o que eles gostavam me encantava; o que eles aprovavam eu reverenciava”. Como diz Jane Eyre, exultante, “um prazer provinha como efeito de uma perfeita combinação inata de gostos, sentimentos e princípios” (BRONTË, 2006, p. 402). Realiza, assim, o desejo que sempre nutriu por “amor fraternal. Eu nunca tive um lar, eu nunca tive irmãos. Eu terei agora” (BRONTË, 2006,

p. 447). Jane adiciona, portanto, mais um pedacinho de vidro colorido a este caleidoscópio que é sua identidade, em contínua construção ao longo do romance.

Em Marsh End ela recebe de St John Rivers uma proposta de casamento baseada não no sentimento dele por ela, mas na capacidade que ela teria de ajudá-lo em sua missão religiosa nas Índias, uma vez que ele era um clérigo que se aventuraria para o exterior para levar o Cristianismo para os pagãos: “Deus e a natureza destinaram você para ser a esposa de um missionário [...] Você será minha, eu a reivindico – não para o meu prazer, mas para servir ao meu Soberano” (BRONTË, 2006, p. 464).

A personalidade do primo em nada combinava com o espírito de Jane Eyre, que o via como profundamente taciturno e, dado a frieza com que se relacionava com as pessoas e com o mundo, como alguém talhado no mármore e voltado apenas para uma vida ascética e calcada no transcendente, tendo como grande objetivo uma entrada triunfante no Reino dos Céus.

A resposta de Jane ao seu pedido de casamento é não. Em uma época em que tal proposta era sonhada e almejada pelas mulheres, Jane Eyre ousa dizer não. Ela sabia que seria um casamento sem amor, e isto ela não aceitaria: “Eu não

posso me casar com você e me tornar uma parte sua”. Ela conhecia sua personalidade e sabia que seria impossível viver ao lado de alguém que a forçasse a “manter o fogo da [sua] natureza constantemente abafado, queimando-a internamente, sem nunca pronunciar sequer um grito e com aquela chama consumindo sua energia vital – isto seria insuportável” (BRONTË, 2006, p. 470).

A chama que Jane Eyre traz dentro de si consegue extrapolar os domínios do princípio da realidade, espaço este que contém a dimensão do Bem, dos valores e regras que regem a sociedade, através do mundo onírico. Seu desejo por Mr. Rochester, abafado durante a luz do dia, emerge à noite com a força de interdito, constituindo-se, assim, um jogo de interdependência e complementariedade entre o prazer e a norma que o proíbe: Como afirma Bataille, “o interdito rejeita, mas a fascinação introduz a transgressão” (2015, p. 92). Seus sonhos recorrentes trazem a liberação gozada pela divina embriaguez do princípio do prazer:

Eu costumava ter sonhos estranhos à noite: coloridos, perturbadores, cheios de um ideal, aqueles sonhos agitados, tempestuosos em que no meio deles apareciam cenas atípicas com muita aventura, riscos agoniantes e romances fortuitos. Repetidas vezes encontrava Mr. Rochester, sempre em alguma crise empolgante e então vinha a

sensação de estar em seus braços, escutar sua voz, meus olhos se encontrarem com os dele, tocar suas mãos e bochecha, amando-o e sendo amada por ele – a esperança de passar uma vida inteira ao seu lado era renovada com toda força e todo o seu fogo. (BRONTË, 2006, p. 423)

Em sua disputa interna entre razão e sentimento o segundo agora toma a frente e ela sucumbe a seus desejos – decide retornar a Thornfield, para seu único e verdadeiro amor, pois não era aquele homem de mármore que ela queria em sua vida. Enquanto estava com os primos recebera uma herança vultosa de um tio rico da Ilha da Madeira e, com isto, poderia voltar sem passar por cima de seu amor próprio, pois agora ocupava uma posição social completamente diferente da ocupada anteriormente.

O *happy ending* com Jane nos informando que agora está casada: “Leitor, eu casei com ele” é entendido por muitos críticos como uma anulação da rebeldia de Jane Eyre ao longo do romance, como que se subordinando à moral burguesa e aderindo a um discurso contra o qual lutara por toda a sua vida: o laço de dependência e a reclusão à esfera doméstica, afinal agora seria Mrs. Rochester, esposa e mãe, e não mais uma mera preceptora. Chris Bossche (2005) em seu artigo “What Did Jane Eyre Do? Ideology, Agency, Class

and the Novel” explora esta faceta crítica e argumenta que muitos *scholars* discordam do fato de Jane Eyre ser uma “heroína rebelde contra a exclusão social”, visto que “por fim não busca subverter a ordem social existente” (2005, p. 46-47, tradução nossa), mas passa a ser uma representante da mesma. O romance iniciaria-se, assim, revolucionário, mas finalizaria apaziguador. Não é esta a opinião defendida no presente artigo. Jane Eyre sempre respeitara-se acima de tudo, e sabia, desde sua amizade com Helen Burns, que a desobediência às regras não necessitava de acessos de fúria, mas sim de atitudes desafiadoras.

Poderia o romance ser lido como um final de contos de fadas? Sim, desde que este conto de fadas fosse lido às avessas. Ao invés de o príncipe despertar a princesa de um sono profundo, é a princesa quem tem o monopólio da ação, como foi apresentado no início do artigo. Foi Jane quem decidiu voltar, por sua própria conta e risco, para casar-se não meramente para o cumprimento de uma imposição social à mulher, mas sim para unir-se com alguém por quem ela estava terrivelmente apaixonada e que a amava também com a mesma intensidade e dela necessitava: “eu toquei você, eu a ouvi, senti o conforto da sua presença – a doçura da sua consolação: eu não posso desistir deste



regozijo. Pouco restou para mim – eu preciso tê-la comigo” (BRONTË, 2006, p. 502). Mais importante ainda, para tecer aqui uma leitura que confira autonomia a Jane, é o fato de ela ter voltado somente quando tinha também sua fortuna, podendo colocar-se socialmente à altura do marido. Voltou como igual, realizando seu sonho de equidade e seu forte senso de justiça e amor próprio.

Busca-se aqui respaldo na leitura que Maria Conceição Monteiro (2000) faz acerca da postura adotada por Jane Eyre em sua obra crítica *Sombra errante* para defender a idéia de que tal final despe a figura feminina da vulnerabilidade e reveste-a de poder. Como bem defende a autora, Jane Eyre sabia que não era como figura frágil e indefesa que deveria se apresentar para Mr. Rochester se quisesse alcançar seu sonho de um casamento entre iguais, mas sim como uma mulher impulsionada por atitudes de auto-afirmação e amor próprio, desautorizando, portanto, qualquer relação mercantil senhor/escravo, ou pólo positivo/pólo negativo. Desta forma, “Jane vai em busca do outro para tornar-se inteira e viver a paixão sem restrições” (MONTEIRO, 2000, p. 98).

Esta união possuía, assim, todos os elementos para não ser apenas mais um laço que levaria a esposa à dependência e à submissão ao marido, imersa no espaço doméstico

caracterizado pelo abandono de si e de seus interesses em nome de uma existência que só se daria em função de outrem. De um relacionamento calcado no amor verdadeiro, na equidade e no respeito mútuo o que nasce é uma parceria, um companheirismo.

No interior de um imaginário social moldado por papéis femininos com lugares fixos em função do olhar e do desejo masculinos: *madonnas*, anjos ou demônios, Jane não se encaixa em nenhum. Não sendo nem submissa nem *femme fatale*, mas uma mulher de carne e osso que luta continuamente para criar seu próprio espaço, fazer valer sua voz, ela anuncia cheia de alegria que é dona de si própria: “Eu lhe falei que sou independente, *sir*, tanto quanto sou rica: Eu sou a minha própria Senhora” (BRONTË, 2006, p. 501). Jane afirma que o que é mais importante para ela é estar ao lado de Mr. Rochester, e para tal sequer precisa casar: “Eu não me importo em casar” (BRONTË, 2006, p. 503), mais uma vez mostrando que casamento não é o *leitmotif* que dirige sua vida, mas sim a realização de uma união de almas. Casamento não é um contrato social informado por interesses econômicos e que estabelece hierarquias, mas dois seres humanos, dignos dos mesmos direitos, caminhando de forma igualitária. Igualdade e respeito estes que Jane Eyre ainda antes de casar exigira de Rochester:

Você acha que eu poderia ficar e me transformar em um nada para você? Você acha que sou um autômato? – uma máquina sem sentimentos? [...] Você acredita que porque sou pobre, obscura, sem beleza e pequena eu não tenho nem alma nem coração? Pois você pensou errado! Eu tenho alma tanto como você – e coração também! (BRONTË, 2006, p. 292)

Jane Eyre transcende os modelos engessados de um mundo imóvel mostrando que as mulheres “não são apenas criaturas, são também criadoras, e modificam incessantemente o processo que as faz” (FRAISSE; PERROT, 1991, p. 141). Uma leitura do final da obra a partir deste ponto de vista reafirma a ideia defendida ao longo de todo o artigo: *Jane Eyre* não é um romance que se inscreva dentro das imposições morais vitorianas, mas sim busca esgarçá-las, interrogando a representação fixa de gêneros e seus papéis socialmente definidos, interrogando um discurso centrado na autonomia apenas do homem e na obediência à Voz do Pai, o qual passara a ser naquela sociedade o único representante do gênero humano:

A incapacidade cívica que atinge a mulher é apenas um sintoma, em si mesmo menor, de uma tendência muito mais grave: a que faz do homem o único verdadeiro representante do gênero humano [...] A partir desta segregação constrói-se toda uma civilização da negação, que não cessa de proceder como

se a mulher não pertencesse à categoria dos seres racionais. O escândalo fundamental reside aí, nessa recusa de admitir que a humanidade pode ser dupla, existir sob duas formas sexuadas, tão humana uma como a outra. E o escândalo prossegue, quando a sociedade no seu conjunto se organiza em torno da exigência de que só um sexo conserve o monopólio da razão. Todas as instituições têm, conseqüentemente, por função excluir e desumanizar as mulheres, e provar que lhes falta o essencial. (GODINEAU, 1991, p. 54)

Uma visão feminista mais contemporânea se propõe a desconstruir esta polaridade rígida de gêneros que tanto marcou o discurso do século XIX. Caracterizado por visões essencialistas do masculino e do feminino e entendendo-os como verdades dadas à priori, a relação entre homens e mulheres seria uma expressão desta distinção biológica e da mesma adviriam seus papéis sociais imutáveis e além de qualquer interrogação. Em vistas a superar tal visão antitética passa-se a pensar em termos de desconstrução desta dicotomia, apontando-se para uma pluralização dos gêneros e propondo-se a pensar como os gêneros se constituem na prática das relações sociais (LOURO, 2014, p. 24-29).

Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* Judith Butler (2020) nos traz, neste livro seminal acerca da abordagem de gênero, corpo e sexualidade,

uma compreensão completamente inovadora. Visto que não há uma essência do que seja feminino e masculino, há que se pensar em uma construção social que se exprime através de **performances** do que seja um e do que seja outro, semente esta já presente na obra proto feminista de Mary Wollstonecraft. As identidades são expressões de performances, de atos, gestos, representações que se constituem no campo do social.

As visões de mundo binárias de masculino e feminino são entendidas pela autora como construções com o fim de naturalizá-las estabelecendo entre pólos antitéticos relações de hierarquia em que há uma identidade determinante do significado e sua outridade, a qual esperaria passiva pela sua significação em função da primeira. Através deste jogo simbólico de produção de significado far-se-ia a opressão parecer uma simples decorrência ontológica (BUTLER, 2000, p. 74-75). Em uma realidade para além do binário, os termos homem e masculino podem “significar tanto um corpo feminino como masculino, e *mulher* e *feminino* tanto um corpo masculino como um feminino” (BUTLER, 2000, p. 26, grifo do autor).

Guacira Lopes Louro em sua obra *Gênero, sexualidade e educação* explora este ponto de vista tão caro aos estudos do

feminino e, contribuindo para uma compreensão do mesmo, ressalta que na dinâmica da sexualidade e do gênero:

As identidades são sempre construídas, elas não são dadas ou acabadas num determinado momento. Não é possível fixar um momento – seja esse o nascimento, a adolescência ou a maturidade – que possa ser tomado como aquele em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja “assentada” ou estabelecida. As identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação. (LOURO, 2014, p. 31)

Ao pensar identidade de gênero como não sendo uma determinação genética estabelecida no nascimento de acordo com os órgãos genitais que a biologia do indivíduo apresenta, a performatividade defendida por Butler assume papel preponderante e o corpo se converte, assim, de receptáculo de convenções estabelecidas a instrumento de subversão política, o que ocorre em *Jane Eyre* quando a protagonista abraça ambas as performatividades, borrando as fronteiras da essencialidade tão enfatizada no discurso vitoriano a fim de garantir a continuidade das diferenças e desigualdades de gênero.

Ao escutar novamente a negação de Jane quanto a casar-se com o primo este fica extremamente indignado: “Mais uma vez, por que da recusa?” (BRONTË, 2006, p. 475) e ela

Ele responde com toda a honestidade, a qual não cabia a uma *lady* vitoriana, que ele não a amava e agia como se a odiasse e quisesse matá-la por ser sincera a tal ponto. A reação de St John é qualificar esta fala que entendera como indecente e totalmente inapropriada de: “violenta, **não feminina** e mentirosa” (BRONTË, 2006, p. 475, grifo nosso). Ou seja, dentro do universo de papéis fixos, ao mostrar resistência quando a submissão era o esperado, Jane quebra a divisão e sua performance é a do masculino. Performance esta que se repete quando, saturada pela insistência do primo no mesmo assunto, exige que se retire: “Ele finalmente obedeceu. Onde há energia suficiente para comando, a obediência nunca falha” (BRONTË, 2006, p. 484). Homem ou mulher, não era esta a questão para Jane: “Eu sou um ser humano livre, com uma vontade independente” (BRONTË, 2006, p. 293). E era esta independência no agir e no pensar, além das amarras de gênero, que Jane buscava, denunciando a visão essencialista da divisão binária:

Espera-se que as mulheres sempre ajam com calma, mas mulheres sentem da mesma forma que os homens sentem; elas precisam exercitar suas faculdades mentais [...] tanto quanto seus irmãos; elas sofrem uma restrição tão rígida, uma estagnação absoluta; é um pensamento tacanho dos homens crer que suas semelhantes devam ficar confinadas fazendo pudins e tricotando

meias [...] é uma desconsideração condená-las ou rir delas quando querem fazer mais ou aprender mais do que aquilo que o costume declarou como necessário para cada sexo. (BRONTË, 2006, p. 129-130)

A preocupação de Jane transcende gêneros e abraça a humanidade. O desafio de convenções e o desarranjo de seu lugar social, retirando do homem seu papel de único representante do gênero humano e fazendo-se totalmente capaz e dona de sua jornada pode ser lido, portanto, como uma forma ainda mais transgressora, não apenas desestabilizando a rígida hierarquia de gêneros, mas, por que não, indo além de uma divisão binária e polarizada e permitindo que Jane abrace ambos em um mesmo corpo, que já não é mais só do feminino nem só do masculino, uma vez que transcende os marcadores biológicos e pauta-se por uma performance.

Pode-se, dessa maneira, pensar o romance a partir da “idéia da recusa de um sexo definido e limitador de atitudes e comportamentos, em favor de uma opção que dê sustentação à liberdade” (MONTEIRO, 2020, p. 157). Liberdade esta tão cara à Jane e tão importante em sua jornada, que vai incorporando diferentes questões ao passo em que vai amadurecendo, fato este que faz com que sua subjetividade esteja em um constante processo de formular-



se e reformular-se. Inscrevendo-se dentro dos estudos do feminino, Jane Eyre incorpora um movimento de repensar o conceito de identidade que tanto marca a mentalidade contemporânea, “critic[ando] a idéia de uma identidade integral, originária e unificada” (HALL, 2020, p. 103).

Jane Eyre, enquanto indivíduo que não se deixa objetificar ou ter sua existência resumida às expectativas sociais que buscam uma unidade, apresenta-se como uma figura contemporânea, em uma sociedade do século XXI que, ainda que distanciada por mais de 170 anos, incrivelmente ainda lida com discursos da mesma natureza, querendo restringir a mulher a papéis considerados essenciais e, portanto, de natureza transcendente e inquestionável. Se vivesse em nosso tempo, a protagonista talvez se assustasse ao ver que sua luta ainda se apresenta necessária e que, ser esposa e do lar, dependente do marido e de um casamento muitas vezes artificial, ainda se constituem como qualidades edificantes que apontam a honestidade e a virtude tão exaltadas no feminino, merecendo ser cumpridas à risca sob o risco de serem vistas como párias em uma sociedade que abomina a diversidade. A voz de Jane precisa ser escutada, com suas reivindicações tão dignas e dignificantes não apenas das mulheres, mas dos seres humanos em geral.

## REFERÊNCIAS

- BARRET, Michele. Ideology and the cultural production of gender. In: NEWTON, Judith; ROSENFELT, Deborah (Orgs.). *Feminist Criticism and Social Change*. New York; London: Routledge, 2013.
- BATAILLE, George. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: LP&M, 2015.
- BOSSCHE, Chris R. Vanden. What Did Jane Eyre Do? Ideology, Agency, Class and the Novel. *Narrative*. v. 13, n. 1, January, p. 46-66, 2005. Available at: <https://jstor.org/stable/20107362>. Accessed on: Apr. 2021.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Classics, 2006.
- DAVIES, Steve. Introduction. In: BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Classics, 2006.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- FRAISSE, Geneviève. Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre os sexos. In: *História da vida privada* (Vol. 4). Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- GLENN, Heather. Introduction. In: GLENN, Heather (Org.). *The Cambridge Companion to The Brontës*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New York: Yale University Press, 2000.
- GODINEAU, Dominique. Filhas da liberdade e cidadãs revolucionárias. In: *História da vida privada* (Vol. 4). Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.
- IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo*. São Paulo: Editora Senac, 2017.
- JONES, Ann Rosalind. Writing the body: toward an understanding of *l'écriture féminine*. In: NEWTON, Judith; ROSENFELT, Deborah (Orgs.).

*Feminist Criticism and Social Change*. New York; London: Routledge, 2013.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo*. Rio de Janeiro: Delume Dumará, 2001.

MONTEIRO, Maria Conceição. Unsex me, ou um gênero limitado demais para mim. *IPOTESI*. Juiz de Fora, n. 2, p. 152-164, julho/dezembro de 2020. Disponível em: <http://doi.org/10.34019/1982-0836.2020.v24.33085>. Acesso em: 10 fev. 2021.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Sombra errante*: a preceptora na narrativa inglesa do século XIX. Niterói: EdUFF, 2000.

NEWTON, Judith; ROSENFELT, Deborah (Orgs.). *Feminist Criticism and Social Change*. New York; London: Routledge, 2013.

ONEILL, Therese. *Unmentionable*: The Victorian Lady's Guide to Sex, Marriage and Manners. New York; Boston; London: Back Bay Books, 2016.

PERROT, Michele; FRAISSE, Geneviève. A produção das mulheres, imaginárias e reais. In: *História da vida privada* (Vol. 4). Porto: Edições Afrontamento, 1991.

ROY, Parama. Woman and the Petics of Property in Jane Eyre. *Studies in English Literature, 1500-1900*, v. 29, n. 4, 1988. Available at: <https://www.jstor.org/stable/450608>. Accessed on: Apr. 2021.

VON FRANZ, M.-L. O processo de individuação. In: JUNG, Carl G. (Org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*: Edição comentada do clássico feminista. São Paulo: Boitempo, 2016.

### **Claudia Fay**

Doutoranda pela UERJ também na área de Estudos da Literatura na especialidade em Literaturas de Língua Inglesa.

E-mail: [clfay18@gmail.com.br](mailto:clfay18@gmail.com.br)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7948-4201>

## OBDIÊNCIA DISSIMULADA: UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA DE “AMELIA AND THE DWARFS”<sup>1</sup>

Cleide Antonia Rapucci  
Guilherme Magri da Rocha

**Resumo:** Entre as contribuições da crítica feminista na teoria literária estão a recuperação de escritoras que foram negligenciadas pelo cânone literário e a apresentação de novas leituras e avaliações de sua produção. Em consonância com esses propósitos, este texto busca apresentar ao leitor uma notável escritora infantil pouco conhecida pelo público brasileiro, chamada Juliana Horatia Ewing (1841-1885) e discutir uma de suas obras, o conto “Amelia and the Dwarfs” (1870), sobretudo a partir de seu discurso de duas vozes (GILBERT; GUBAR, 2020): se, superficialmente, a narradora apresenta uma história consonante à moralidade que marcava as histórias infantis da época; numa camada mais profunda, manifesta-se uma protagonista que vence as desventuras através de sua sagacidade e capacidade de dissimulação.

**Palavras-chave:** Literatura de autoria feminina. Literatura infantil. Personagem feminina.

**Abstract:** The recovery of women writers who were neglected by the literary canon and the re-readings and re-evaluations of their production are among feminist criticism’s main contributions to literary theory. In line with these purposes, this text seeks to introduce Juliana Horatia Ewing (1841-1885): a notable children’s literature writer who is little known to the Brazilian public, and to discuss her short-story “Amelia and the Dwarfs” (1870), focusing on the double-voiced discourse (GILBERT; GUBAR, 2020): if, on the surface, the narrator presents a story in line with the morality that marked Victorian children’s stories; in a deeper layer, the protagonist overcomes her misfortunes through her sagacity and capacity to feign.

**Keywords:** Literature by women. Children’s literature. Female character.

---

1 Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processos 14/21627-4 e 15/22913-3.

## INTRODUÇÃO

Os pesquisadores Nina Auerbach e U.C. Knoepfmacher concordam que as “[...] escritoras da era vitoriana<sup>2</sup> consideravam o conto-de-fadas como uma literatura adormecida propriamente dita”<sup>3</sup> (1993, p. 11), isso porque havia uma tendência ao realismo em seus textos, que costumam se distanciar da fantasia, relegando-a a um segundo plano, num nível mais profundo de suas narrativas. *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, por exemplo, possui padrões extraídos de contos folclóricos como “Cinderela”, “A Bela Adormecida” e “O Barba Azul”. Essas histórias, de tradição oral, foram consideradas subliterárias pelos críticos e pelos escritores, ao longo dos anos, até o surgimento da fascinação romântica com o primitivismo, a infância e o folclore dos camponeses. No vitorianismo, esse material foi apropriado por escritores, homens, que assimilaram, em suas produções, contos populares de origem diversa: inglesa, escocesa, escandinava, irlandesa (AUERBACH; KNOEPFLMACHER, 1993).

Ainda conforme os pesquisadores acima mencionados, as mulheres, por sua vez, com receio de serem estereotipadas como fantasistas, voltaram-se ao realismo social, pelo qual

---

2 Período do reinado da rainha Vitória, no Reino Unido, de junho de 1838 a janeiro de 1901.

3 “[w]omen writers of the Victorian era regarded the fairy tale as a dormant literature of their own”. Todas as traduções são nossas.

pretendiam ser reconhecidas. Por essa razão, se associavam aos contos-de-fadas de maneira mais sutil, como no exemplo mencionado (*Jane Eyre*). Assim, as escritoras se aproximavam da origem mítica feminina dos contos-de-fadas, ao resgatar textos folclóricos conhecidos como ferramenta narrativa ou recriação. Nas palavras de Auerbach e Knoepfmacher: “[...] ao posarem como meras tradutoras ou adaptadoras, elas podem ativar os materiais tradicionais apropriados, sem correr o risco de serem acusadas de terem se entregue a fantasias infantis”<sup>4</sup> (1993, p. 13). É neste contexto que Juliana Horatia Ewing (1841-1885) publica “*Amelia and the Dwarfs*” [Amelia e os Anões], conto eleito, nesta contribuição, para investigação.

Assim, este artigo tem como propósito discutir as noções de infância a imagem da criança vitoriana no conto “*Amelia and the Dwarfs*”, sobre o qual se faz uma leitura comentada e também seu contexto de produção. Neste texto, a protagonista, uma criança agressiva, sem empatia e que necessita de atenção sobrecomum, é enviada ao mundo fantástico e, nele, é humilhada por anões, que voltam seu inconsciente anárquico contra ela mesma e buscam, dessa forma, reformá-la, tornando-a um ser plenamente sociável. Considerado por U.C. Knoepfmacher como uma “contra-

---

4 “[...] by posing as mere translators or adapters, they can activate the traditional materials they appropriate without having to risk being accused of indulging in child-like fantasies”.

fantasia” ao *Alice* de Lewis Carroll (1983, p. 25), trata-se de um conto publicado por Juliana Horatia Ewing, importante escritora vitoriana, que influenciou a obra de Rudyard Kipling e E. Nesbit (SIGLER, 2015). Ademais, como comprova Talairach-Vielmas, em harmonia com Knoepflmacher (1983), “[...] escritoras de contos-de-fadas da década de 1870 revisitaram a fantasia de Carroll para destacar de maneira mais sarcástica e pessimista a construção do ideal feminino”<sup>5</sup> (2007, p. 67), como é o caso do conto eleito, conforme exploraremos. Justifica-se a eleição dessa escritora, pois, conforme Patricia Demers (1996), ela foi, em diversos aspectos, produto de uma era e de uma comunidade específica, que incluía escritores renomados, como Charlotte Yonge e John Ruskin e ilustradores, como Randolph Caldecott e Gordon Browne. Dessa forma, torna-se uma personagem representativa tanto da literatura infantil vitoriana para as crianças, quanto da expressão de autoria feminina.

Publicado pela primeira vez em 1870, no volume 8.1 (Fevereiro-Março) da revista infantil *Aunt Judy’s Magazine* [Revista da Tia Judy], “*Amelia and the Dwarfs*” foi, em 1871<sup>6</sup>,

---

5 “[...] fairy-tale women writers of the 1870s revisited Carroll’s fantasy to highlight more sarcastically and more pessimistically the construction of the feminine ideal”.

6 Esta informação foi retirada de Gatty (1885). Entretanto, conseguimos encontrar um exemplar, deste mesmo livro, também de 1871, publicado pela Society for Promoting Christian Knowledge. Tanto Sigler (2015), quando Talairach-Vielmas (2007) atribuem a publicação, erroneamente, ao ano de 1870.

reunido na coletânea *The Brownies, and other Tales* [Os *Brownies*<sup>7</sup> e outros Contos], de Juliana H. Ewing, impressa pela editora inglesa Bell & Daldy<sup>8</sup>. Trata-se de um texto cujas últimas publicações, desconsiderando as edições das editoras que hoje fabricam exemplares a pedido de seus leitores, aconteceram em dois volumes acadêmicos: *Forbidden Journeys: Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers* (1993), organizado por U. C Knoepfmacher e Nina Auerbach e *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books* (1997), de Carolyn Sigler.

### **JULIANA EWING: UMA BREVE APRESENTAÇÃO**

Embora Juliana Horatia Ewing tenha sido uma escritora bastante profícua no século XIX, sua obra não resistiu ao século posterior, o que a relegou a um ostracismo que acometeu diversas escritoras dessa mesma época, omitidas da história da literatura. Essa lacuna tem sido preenchida graças a projetos como o *Victorian Women Writers Project* (Projeto de Autoras Vitorianas), da Universidade de Indiana, que desde 1995 se compromete com a divulgação de autoras inglesas menos conhecidas. Há um único trabalho acadêmico, publicado no Brasil, que trata de Ewing: “As Alices alternativas de Christina Rossetti, Jean

7 “Brownie” é uma figura folclórica do Reino Unido. Trata-se de um espírito benevolente.

8 A editora, originalmente, chamava-se George Bell & Sons e funcionou de 1839 a 1986.



Ingelow e Juliana Horatia Ewing” (2017), defendida por Guilherme Magri da Rocha, que buscou apresentar uma possibilidade de leitura das obras *Mopsa the Fairy* [Mopsa, a Fada] (1869), “Amelia and the Dwarfs” (1870) e *Speaking Likenesses* [Falando sobre Semelhanças] (1874), escritas, respectivamente, por Jean Ingelow, Juliana Horatia Ewing e Christina Rossetti, feita a partir de um cotejo entre esses textos e seu hipotexto em comum: *Alice’s Adventures in Wonderland* [As Aventuras de Alice no País das Maravilhas] (1865), de Lewis Carroll. Tendo em vista este contexto e partindo do pressuposto de que parte do trabalho da crítica feminista é redescobrir escritoras e suas obras, devemos apresentar a autora e seu contexto de produção.

Ewing<sup>9</sup> é a segunda de dez filhos (KNOEPLMACHER, 1983) do reverendo Alfred Gatty com a escritora Margaret (Scott) Gatty. Apesar do anglicanismo, “[...] ela não escreveu sermões, seus personagens infantis não experimentaram conversões repentinas ou transformaram os mais velhos”<sup>10</sup> (AVERY, 1996, p. 47). Quando discute a tradição de autoria feminina, Ellen Moers (1976) percebe que poucas autoras

---

9 Seus textos pessoais e não-ficcionais foram publicados em dois volumes: *Leaves from Juliana Horatia Ewing’s “Canada Home”* [Folhas do Lar Canadense de Juliana Horatia Ewing] (1896) e *Canada Home: Juliana Ewing’s Fredericton Letters* [Lar Canadense: as Cartas de Juliana Ewing Enviadas de Fredericton] (1983), organizadas, respectivamente, por Elizabeth S. Tucker e Margaret Howard Blom e Thomas E. Blom.

10 “[...] she did not write sermons, her children did not experience sudden conversions, or reform their elders”.

notáveis, inglesas e estadunidenses, nos séculos XVIII e XIX, foram mães. A maioria delas era virgem e solteira. Ewing não teve filhos, mas casou-se com um militar, Alexander Ewing. Tendo em vista esse contexto, seus textos apresentavam um “[...] conhecimento em primeira mão e carinho pelos militares; a vida em um bangalô, as mudanças frequentes de uma estação para outra e os esforços contínuos para embelezar novos ambientes e criar um jardim no qual elementos de sua experiência refletiam em seus textos”<sup>11</sup> (DEMERS, 1996, p. 92).

Embora o livro de Gillian Avery seja um dos únicos textos biográficos em que Ewing não divide o protagonismo com Margaret Gatty, a primeira frase do volume é a seguinte: “[a] história de Juliana Horatia Ewing deve começar com a história de sua mãe, pois, fora dos escritos de sua mãe, que os seus se desenvolveram”<sup>12</sup> (1996, p. 9). Assim, devemos compreender a escrita de Ewing como parte de uma tradição familiar cujas motivações não eram somente artísticas mas, também, financeiras e particulares. Mãe e filhas (não apenas Ewing) criaram uma pequena comunidade literária, embora apenas Margarett Gatty e Juliana Ewing escrevessem para

11 “[...] firsthand knowledge and real affection about the military; life in a camp bungalow, the frequency of moves from one station to another, and the continuing efforts to beautify new surroundings and create a garden where elements of her experience reflected in her writing”.

12 “[t]he history of Juliana Horatia Ewing must begin with the history of her mother, for out of her mother’s writing developed the daughter’s”.

crianças. Ademais, a produção da mãe de Gatty também tinha leitores ilustres, como a Rainha Vitória, o primeiro-ministro William Ewart Gladstone e Lord Tennyson, de quem a escritora se tornaria próxima. Muito do dinheiro de Margaret Gatty era investido na educação dos filhos homens e, por isso, ela aceitou, em 1866, a proposta de George Bell e passou a editar uma revista para crianças, a já mencionada *Aunt Judy's Magazine*.

Gatty influenciou Ewing a escrever para crianças e a encorajou a publicar seus textos. Seus três primeiros contos foram publicados em 1861, na *Monthly Packet*, pois sua mãe era próxima de Charlotte Yonge, que comandava a publicação. São eles: “A Bit of Green” [Um Pouco de Verde], “The Blackbird’s Nest” [O Ninho do Melro-Preto] e “Melchior’s Dream” [O Sonho de Melchior]. Esses contos também foram publicados, acompanhados de dois outros, em formato livro, na coletânea *Melchior’s Dreams and Other Tales* [O Sonho de Melchior e Outros Contos], em 1862. Ewing também contribuiu com a revista da mãe, com uma diversidade de contos. Gatty editou a *Aunt Judy's Magazine* até sua morte, em 1873. Depois, Ewing assumiu tal função com sua irmã, Horatia Eden e a revista foi publicada até 1885. Ela contou com importantes contribuintes, como Lewis

Carroll, que publicou, em 1867, os textos “Fairy Sylvie” [Sílvia Fada] e “Bruno’s Revenge” [A Vingança de Bruno], excertos do que viria a se tornar seu último romance, *Sylvie and Bruno* [Sílvia e Bruno] (1889) (DRAIN, 2007). Entre 1867 e 1876, 29 histórias de Hans Andersen foram publicadas na *Aunt Judy’s Magazine*, além de dois artigos sobre ele (BAILEY, 1979).

Por conta do emprego do marido, Ewing se mudava muito. Entretanto, sua saúde começou a se deteriorar muito rápido, o que não permitiu que ela o acompanhasse para Malta, nem para o Sri Lanka. Ela faleceu em 1885, com apenas 43 anos. Patricia Demers afirma que, ao contrário de muitas escritoras da época, Ewing escrevia exclusivamente para crianças. Além disso, a autora é uma contadora de histórias por excelência, tendo abordado uma diversidade de temas da vida dos pequenos vitorianos, que iam desde o berçário às salas de aula: “[...] ela tendia a favorecer os personagens centrais pensativos, de inclinação estética, tratáveis, mas de alto astral, que gostam de jardinagem, animais e aventura”<sup>13</sup> (1996, p. 92).

Ainda conforme a pesquisadora, Ewing hoje, provavelmente, é conhecida apenas pelos vitorianistas e pesquisadores de literatura infanto-juvenil. F.J. Havey Darton,

---

13 “[...] she tended to favor the pensive, aesthetically inclined, tractable, but high-spirited central characters, who enjoy gardening, animals, and adventure”.

em sua pesquisa pioneira sobre a literatura infantil numa perspectiva histórica, observa, já em 1982, que o apelo da escritora foi bastante restrito ao seu período de produção. Isso pode justificar a baixa quantidade de publicações de seus trabalhos nos séculos XX e XXI e, também, o pouco interesse acadêmico por ela e por sua produção (ROCHA, 2017). Não quer dizer, entretanto, que sua influência tenha sido inexistente. Pois, como esboça Demers (1996), há elementos ewingianos nas obras de Rudyard Kipling, E. Nesbit e Louisa Molesworth.

Em consonância com Jessi Snider, acreditamos que as últimas décadas foram bastante importantes para a recuperação de escritoras do século XIX, sobretudo as não-canônicas, e para releituras de obras que, porventura, entraram em ostracismo ao longo do tempo. Ademais, compreendemos que os estudos feministas e de gênero como categoria de análise possibilitaram a expansão de um cânone literário até então bastante monolítico, na medida em que um grupo maior de escritoras e obras foram sendo redescobertas e passaram a fazer parte de antologias e arquivos literários. Dessa forma, em harmonia com a estudiosa, acreditamos que “a inclusão de outras vozes [no cânone] resulta num corpo mais abrangente de obras,

produzindo uma recém-diversificada estética, que confunde e diferencia a nossa compreensão da literatura”<sup>14</sup> (2009, p. 33).

### **AMELIA AND THE DWARFS: UMA HISTÓRIA CONTADA DE GERAÇÃO EM GERAÇÃO**

“Amelia and the Dwarfs” é dividido em seis partes: uma introdução não titulada, “Amelia”, “Under the Haycocks” [Debaixo das Pilhas de Feno], “By Moonlight” [Á Luz do Luar], “At Home Again” [Em Casa Novamente] e uma espécie de posfácio, também sem título. Essa divisão é bastante importante, pois fragmenta o conto em módulos de leitura, operantes numa relação causa-consequência: “Amelia” apresenta um apanhado de ocasiões em que a menina foi mal criada; “Under the Haycocks” corresponde ao processo de “reforma” da personagem: no mundo dos anões, ela deve cumprir uma série de tarefas; e “By the Moonlight”, por sua vez, traz a garota de volta ao mundo real, teoricamente transformada numa criança com os requintes que idealizavam a criança vitoriana.

A introdução do texto se trata de um depoimento da narradora, que contará as aventuras de Amelia. Na condição de personagem de sua própria história, ela afirma que se trata de um conto de autoria desconhecida, que chegou até

---

14 “The inclusion of other voices features a more comprehensive body of writings, producing a newly diverse aesthetic that complicates and nuances our understanding of literature”.

ela através de sua madrinha, para quem “[...] uma história sem moral era como uma noz sem semente: não valia a pena quebrar”<sup>15</sup> (EWING, Kindle). A genealogia dessa história se inicia com a bisavó dessa madrinha, que sabia bastante sobre fadas, pois ela “[...] vira uma fada desfilando numa véspera de Roodmas<sup>16</sup>, e ela própria se lembrava de um vaso de cobre, de formato estranho, que havia sido deixado pelos elfos, em alguma ocasião, em uma antiga fazenda entre as colinas<sup>17</sup>” (EWING, Kindle). Assim, a eleição da história é devidamente justificada: ela tem valor, pois tem algo de instrutivo a dizer. Por ser moralizante, deve ser contada. Em carta datada de 19 de abril de 1869, Ewing diz à sua mãe: “[...] todos os ‘contos-de-fadas’ devem ser escritos como se fossem tradições orais tiradas dos lábios de um ‘contador de histórias’. É aqui que os [contos] modernos [...] falham”<sup>18</sup> (2005, p. 182), o que justifica a criação de uma narradora que, inicialmente, na condição de personagem, busca inserir o conto dentro de uma tradição específica e conferir a ele certa veracidade, além de demonstrar o interesse pelo folclore.

---

15 “[...] a tale without a moral was like a nut without a kernel; not worth the cracking”.

16 Nome cristão para a celebração celta “Beltane”, festa em comemoração ao começo do verão, em que se comemorava a sexualidade humana e a fertilidade.

17 “[...] had seen a fairy rade on a Roodmas Eve, and she herself could remember a copper vessel of a queer shape which had been left by the elves on some occasion at an old farmhouse among the hills”.

18 “[...] all real ‘fairy tales’ should be written as if they were oral traditions taken down from the lips of a ‘story teller’. This is where modern ones [...] fail”.

Em “Little Girls without Their Curls: Female Aggression in Victorian Children’s Literature”, U.C. Knoepfelmacher nos conta que “Amelia and the Dwarfs” foi inspirado no folclore irlandês, mais especificamente, no texto “Wee Meg Barnileg and the Fairies”. Na concepção do autor, ao expandir a história e sua protagonista, “[...] [Ewing] não apenas descreveu a domesticação de uma criança descontrolada e terrível, mas também conseguiu, no processo, derramar alguns dos poderes anárquicos de Meg e de Amelia em adultos vitorianos preguiçosos e ultracivilizados, incapazes de reprimir a hostilidade infantil”<sup>19</sup> (1983, p. 16). Dessa forma, pode-se dizer que o texto pertence ao gênero *Kunstmärchen*, definido por Godinho como um tipo de conto-de-fadas “[...] que não é transmitido oralmente, mas sim pela escrita, não fazendo parte de uma tradição oral. Sendo uma espécie de conto-de-fadas, resulta de uma invenção individual do autor, que tem como base um conto transmitido oralmente” (2009, s.p.).

### **“TUDO ABAIXO DO SOL PERTENCE AOS HOMENS”: A ATERRORIZANTE AMELIA**

No segundo segmento, “Amelia”, somos apresentados à pequena protagonista. Em certa parte da Inglaterra, a menina

---

19 “[...] she not only depicted the domestication of an unruly enfant terrible, but also managed, in the process, to pour some of Meg-Amelia’s anarchic powers onto priggish and over-civilized Victorian adults incapable of repressing the child’s hostility”.



vive com seus pais, pessoas tranquilas e bem-humoradas, vindas do sul. Deve-se observar que a narradora, neste momento, retoma as palavras de sua madrinha, que define os pais da protagonista como “[...] bastante moles”<sup>20</sup> (EWING, Kindle, l. 1475), o que não só coloca essa personagem como autoridade narrativa, como adianta a culpabilidade dos pais na má-criação que caracteriza a criança. Filha única, a menina “[...] tinha uma vontade resoluto e era inteligente, embora fosse apenas uma criança. Ela também tinha um jeito próprio, era bastante singular. [...] Ela era, sem dúvida, a menininha mais cansativa daquele ou de qualquer outro bairro”<sup>21</sup> (EWING, Kindle, l. 1476-1478), afirmação que sumariza este segmento do texto: Amelia trata os pais e os amigos deles como a própria Rainha de Copas do primeiro livro de *Alice*, que age conforme seu bel prazer.

Em 1997, Carolyn Sigler editou o volume *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books*, no qual reuniu hipertextos<sup>22</sup> dos livros de *Alice* de Lewis Carroll publicados entre 1869 e 1830. A justificativa desse recorte temporal justifica-se porque ele abarca textos

---

20 “[...] rather soft”.

21 “[...] had a strong resolute will, and a clever head of her own, though she was but a child. She had a way of her own too, and had it very completely. [...] She was, beyond question, the most tiresome little girl in that or any other neighbourhood”.

22 Hipertextualidade, na compreensão de Gérard Genette (1997), é qualquer relação capaz de unir um texto B (hipertexto) a um texto A, anterior a ele (hipotexto).

que respondem aos volumes de Lewis Carroll de maneira crítica, coerente e criativa. Os textos lançados depois deste período, para a pesquisadora, “[...] tendem simplesmente a fazer referências aos mitos de *Alice* enquanto comentam questões e preocupações distantes do mundo de *Alice*”<sup>23</sup> (1997, p. xi). Ewing, em “*Amelia and the Dwarfs*”, que é um dos textos reunidos por Sigler, recupera Carroll em diferentes instâncias, sobretudo, para parodiá-lo. Aliás, para Auerbach e Knoepflmacher, autoras como Juliana Ewing, Jean Ingelow e Christina Rossetti evocam Lewis Carroll e Charles Dickens em seus textos de maneira sutil, mas firme ao repudiá-los. Nas palavras deles:

[...] paradoxalmente, o endividamento especial dessas mulheres com Lewis Carroll, que institucionalizou a amoralidade na literatura juvenil, também foi um fardo. Se, por um lado, o sucesso dos livros de *Alice* certificou sonhos femininos e liberou subtextos agressivos para mulheres escritoras, a nostalgia de Carroll, sua resistência ao crescimento feminino e à sexualidade feminina dificilmente inspiraria Ewing, Ingelow e Rossetti ao transportar suas próprias heroínas infantis aos reinos proibidos.<sup>24</sup> (1993, p. 6)

---

23 “[...] tend simply to make references to the *Alice* mythos while commenting upon issues and concerns far from *Alice*'s world”.

24 [...] paradoxically, the special indebtedness of these women to Lewis Carroll, who institutionalized the amorality in juvenile literature, was also a burden. If, on the one hand, the success of the *Alice* books had licensed female dreaming and liberated aggressive subtexts for women writers, Carroll's nostalgia, his resistance to female growth and female sexuality, could

Como dizíamos, Amelia torna-se o pesadelo dos amigos da família. Sua mãe sempre a levava, quando ia visitar seus conhecidos. Estes, quando percebiam a criança pela janela, “[...] costumavam pegar bugigangas delicadas ou ornamentos quebradiços espalhados e guardá-los, reclamando: ‘O que se pode fazer? Aí vem Amelia!’”<sup>25</sup> (EWING, Kindle, l.1480-1481). A jovem fazia um exame minucioso nos cômodos das casas, interrompendo a conversa dos adultos com suas observações e mostrando objetos que ela tinha encontrado, balançando a porcelana em seus dedos. Destacamos que a mãe de Amelia, diante dessas travessuras, apenas a define como “[...] uma criança bastante observadora”<sup>26</sup> (EWING, Kindle, l. 1484) e chama a atenção da criança apenas com a frase “[m]inha querida Amelia!”<sup>27</sup> (Kindle, l. 1488) e algumas variações: “[m]inha querida Amelia, você não pode”<sup>28</sup> (Kindle, l. 1489), “[v]ocê não pode”<sup>29</sup> (Kindle, l. 1489-1490) e, por fim, “[m]inha quer-r-r-rida Amelia! Você não pode”<sup>30</sup> (Kindle, l. 1491-

---

hardly inspire Ewing, Ingelow, and Rossetti as they transported their own child heroines into realms of the forbidden (p. 6).

25 “[...] used to snatch up any delicate knick-knacks, or brittle ornaments lying about, and put them away, crying, ‘What is to be done? Here comes Amelia!’”.

26 “[...] a very observing child”.

27 “[m]y dear Amelia!”.

28 “[m]y dear Amelia, you must not”.

29 “[y]ou must not”.

30 “[m]y dear-r-r-r-Ramelia! You must not.”.

1492). Em última instância, quando a menina, finalmente, quebrava a porcelana, a mãe dizia: “Oh, quer-r-rida, oh, quer-r-rida Amelia”<sup>31</sup> (EWING, Kindle, l. 1493).

Chama atenção do leitor a forma como as amigas da mãe da protagonista agem diante deste cenário. Se, inicialmente, seu silêncio conota certa cumplicidade com a progenitora, percebemos que, quando as personagens vão embora, as demais fazem troça com Amelia e sua mãe, ora lamentando as atitudes, ora ironizando a situação. Chegam a combinar, por exemplo, o envio das despesas causadas pela criança indomesticável. Assim, em consonância com Talarach-Vielmas, compreendemos que “[...] longe de ser calma e sem conserto, dócil e domesticada, Amelia é uma versão em miniatura da fúria feminina, e seu apetite desinibido a tipifica como uma mulher que ameaça o ideal feminino”<sup>32</sup> (2007, p. 70).

Conforme Gillian Avery, uma característica que difere Ewing das demais escritoras de sua época, sobretudo Charlotte Yonge, é a representação dos adultos como “[...] seres humanos falíveis, enquanto alcançam um equilíbrio perfeito entre tratar as crianças como irremediavelmente

---

31 “Oh, dear-r-r-r, oh, dear-r-Ramelia”.

32 “[...] far from being smooth and seamless, docile and domesticated, Amelia is a miniature version of female fury, and her uninhibited appetite typifies her as a female Other threatening the feminine ideal”.

contaminadas com o pecado original, ou como anjos de luz, condenadas a morrer jovens”<sup>33</sup> (1996, p. 46).

Marie-José Ch. de Lauwe (1991), ao estudar as representações da sociedade francesa sobre a criança, ao longo dos séculos XIX e XX, identifica um tipo de personagem muito similar à mãe de Amelia: a mãe em simbiose com a criança – seu amor apaixonado por ela. Trata-se da personagem materna mais comumente encontrada pela pesquisadora. No conto de Ewing, embora a protagonista não verbalize, enxerga a mãe como sua propriedade e utiliza a suposta autoridade dessa personagem apenas para realizar o que bem entende. Ela é sempre repreendida, mas tem conhecimento de que se trata de uma repreensão de aparência e poderá fazer o que quiser. Se através da mãe se esboça a primeira representação de mundo da criança, para Amelia, esse mundo é seu e deve se moldar aos seus desejos. Essa proteção permissiva da mãe provoca nela uma ansiedade que, podemos inferir, foi se tornando alienadora com o passar do tempo. Já na filha, acarreta uma satisfação momentânea. Entretanto, o potencial destrutivo da menina nunca se contenta e ela precisa, cada vez mais, bagunçar, sujar, destruir. O comportamento aterrorizante de Amelia

---

33 “fallible human beings whilst striking a perfect balance between treating the children as hopelessly contaminated with original sin, or else as angels of light, doomed to die young”.

a afasta cada vez mais do ideal feminino que a Alice de Carroll, por exemplo, a princípio, representa. Além disso, como logo veremos, a domesticidade, nesse caso, precisa da ajuda do sobrenatural para ser atingida. Os pais de Amelia são paródias dos adultos vitorianos.

Para Elizabeth Thiel, a noção de família vitoriana englobava uma estrutura fixa (marido-esposa-filhos, conforme o censo de 1871), organizada numa unidade patriarcal, em que os papéis de cada um eram claramente divididos. A importância de se manter o *status quo*, na literatura, era feito a partir de reafirmações constantes de valores domésticos. Nos livros infantis, mais especificamente, essa mitologia familiar era realizada com o intuito de “[...] criar um modelo para um mundo em que pai e mãe, devotos ao bem-estar moral e/ou espiritual de seus filhos, estejam sempre presentes e atentos a seus deveres”<sup>34</sup> (2013, p. 5).

Amelia, então, se desmembra em dois tipos de personagens, conforme elencados por Ch. de Lauwe: a criança que troça dos adultos e desmonta seus estereótipos e a criança que brinca com o adulto ou o utiliza. Nesse sentido, a protagonista desmonta os estereótipos, principalmente, da mãe e de suas amigas: a atenção é

---

34 “[...] create a template for a world in which father and mother, devoted to the moral and/or spiritual well-being of their offspring, were ever-present and ever-mindful of their duties”.

toda voltada às vitorianas. Ela utiliza os amigos de sua mãe como benefício e se diverte com eles, expondo sua hipocrisia. Afinal, nenhum deles se manifesta acerca do mau-comportamento da criança. Entretanto, conforme nos conta a narradora, várias vezes essa insatisfação com a menina é exteriorizada para os demais colegas, quando a mãe da personagem está ausente. Não só de aprontar com adultos vivia a protagonista. Ela também atormentava os cães: “[...] ela pisava nas pontas de suas caudas, fingia lhes dar biscoito e depois batia em seus focinhos, além de puxar aqueles poucos pêlos longos e sensíveis que os cães de pele fina têm no lábio superior”<sup>35</sup> (EWING, Kindle, l. 1511-1513). Entretanto, os animais, ao contrário dos humanos, não eram nada polidos. Certa vez, um buldogue branco mordeu a perna de Amelia. Desesperada que a filha pudesse contrair hidrofobia ou morresse pelo uso de clorofórmio, a mãe sugere:

[s]e atiramos em Amelia e usamos o anestésico no buldogue – quero dizer, atiramos no bulldog e usamos o anestésico Amelia, com um atizador de brasa - ou deixamos como está; e se Amelia ou o buldogue tem clorofórmio ou o suportam sem... parece ser morte ou loucura em

---

35 “[...] she used to tread on the tips of their tails, and pretend to give them biscuit, and then hit them on the nose, besides pulling at those few, long, sensitive hairs which thin-skinned dogs wear on the upper lip.

todos os sentidos!”<sup>36</sup> (EWING, Kindle, I. 1523-1524)

O ponto de vista de Auerbach e Knoeplmacher é de que, “[a]o atribuir esse deslize freudiano à mãe, Ewing aprimora sutilmente o conto popular irlandês original, em que um vizinho irritado propôs seriamente que se atirasse na criança irritante e se recompensasse o cachorro que a mordeu”<sup>37</sup> (1993, p. 19). Deve-se notar, também a cumplicidade de Amelia e do cão. Ela afirma ao médico, que vai consultá-la, que o animal não deve ser abatido, pois o acontecido foi culpa dela. O médico, ao examinar a criança e constatar que o ferimento não era grave, olha para o cachorro e percebe que, “[...] longe de parecer louco, ele parecia muito mais sensível do que qualquer um na casa”<sup>38</sup> (EWING, Kindle, I. 1532).

Deve-se considerar, também, a relação de Amelia com a empregada, tal como é apresentada. A menina destruía suas roupas intencionalmente, o que obrigava a mulher a remendá-las e lavá-las constantemente. Ao interrogar a criança, a empregada, que não tem nome, escuta: “[...]”

---

36 “[w]hether we shoot Amelia and burn the bulldog – at least I mean shoot the bulldog and burn Amelia with a red-hot poker – or leave it alone; and whether Amelia or the bulldog has chloroform or bears it without – it seems to be death or madness every way!”.

37 “[b]y assigning this Freudian slip to the mother, Ewing subtly improves on the original Irish folktale, where one annoyed neighbor quite seriously proposed shooting the pesky Meg and rewarding the dog who bit her”.

38 “[...] so far from looking mad, he looked a great deal more sensible than anybody in the house”.



“você está aqui pra quê?”<sup>39</sup> (EWING, Kindle, l. 1547), como indicativo de que ela era, praticamente, uma escrava. Enquanto a mãe conseguia descansar, para a outra mulher, não havia horário de descanso, pois ela “[...] deve sentar-se por horas, desgastando seus olhos à luz de uma vela de sebo, nos belos e pequenos buracos finos, irregulares e desnecessários nos vestidos de musselina de Amelia. Ou talvez ela tivesse que lavar e passar roupas para Amelia usar no dia seguinte”<sup>40</sup> (Kindle, l. 1552-1553). Ademais, Amelia também desperdiçava comida. Se a mãe logo entendia que a menina não tinha apetite, a empregada afirmava: “[c]rianças carentes agradeceriam a DEUS pelo que a senhorita desperdiça a cada refeição”<sup>41</sup> (EWING, Kindle, l. 1562).

Conforme Jacquelyn Rogers, havia uma alta taxa de mortalidade entre as crianças vitorianas, por conta das condições de trabalho, baixa nutrição e doenças. Entre 1700 e 1900 eram poucos os pequenos que, numa única família, sobreviviam. Não eram poucas as crianças que morriam antes de completar cinco anos. Os adultos ignoravam essa vulnerabilidade e buscavam trazê-las para o seu universo

---

39 “[...] what are you here for?”.

40 “[...] must sit up for hours wearing out her eyes by the light of a tallow candle, in fine-darning great, jagged, and most unnecessary holes in Amelia’s muslin dresses. Or perhaps she had to wash and iron clothes for Amelia’s wear next day”.

41 “[m]any a poor child would thank GOD for what you waste every meal-time, Miss Amelia”.

o mais rápido possível, pois o envolvimento emocional era muito arriscado: roupas, trabalho, responsabilidades de adultos e crianças eram similares. Ainda conforme a pesquisadora, pode-se supor que não se reconhecia a infância por conta da demanda provocada pela Revolução Industrial por mão-de-obra barata. Para ela, é irônico que a literatura infantil tenha se proliferado nessa época, mas isso pode ser explicado “[...] pela economia da invenção (incentivando o uso do trabalho infantil nas fábricas) mais a oferta e a demanda (materiais de leitura prazerosos para crianças, possibilitados pela eficiência das máquinas nas fábricas)”<sup>42</sup> (2008, p. 42).

Como vimos até aqui, Ewing dedica a primeira metade de seu conto a uma documentação cuidadosa da conduta de Amelia, representando-a como uma criança agressiva, temida pelos adultos vitorianos. O tópico anterior lidava com recorrências no universo de Amelia e, focalizando-a, mostrou-nos seu comportamento, de forma a corroborar com a afirmativa inicial da madrinha da narradora, para quem uma boa história deve ter uma moral explícita. Assim, observamos que não há, em Amelia, resquícios da criança idealizada pelos românticos. Nesse sentido, deve-se notar

---

42 “[...] by the economics of invention (encouraging the use of child labor in factory work) plus supply and demand (pleasure reading materials for children made possible by more efficient machinery in the factories)”.

a importância do estudo de Marah Gubar, *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden age of Children's Literature* (2010). Ao analisar textos de Juliana Ewing, Mary Louisa Molesworth, Hesba Stretton, Frances Crompton, entre outros, a pesquisadora nos mostra que a noção da literatura infantil vitoriana como propagadora, exclusivamente, do culto à criança, deve ser reconsiderada. Para ela, embora muitos escritores evoquem um ideal de infância associado ao romantismo, eles frequentemente questionam e ironizam o paradigma da “criança da natureza”. Nas palavras de Gubar, os vitorianos “[...] frequentemente caracterizam a criança como um colaborador que está envolvido nas restrições da cultura que ele habita - assim como acontece com as pessoas mais velhas - e ainda não é inevitavelmente vitimado como resultado desse contato com adultos e seu mundo”<sup>43</sup> (2010, p. viii). Assim, pode-se observar que não há uma concepção única para a criança vitoriana, que não é singular, mas plural, complexa.

### **TUDO DEBAIXO DA LUA PERTENCE ÀS FADAS: AMELIA “DOMESTICADA”**

O próximo tópico, “Under the Haycocks”, vai, finalmente, tratar do tempo presente. Ele pode ser entendido como

---

43 “[...] frequently characterize the child as a collaborator who is caught up in the constraints of the culture he inhabits – just as older people are – and yet not inevitably victimized as a result of this contact with adults and their world”.

apenas um prelúdio da parte seguinte, em que Amelia passará por um processo de reeducação por parte dos anões. Dessa forma, trata-se de um recorte na vida criança. No verão, a menina está constantemente brincando entre os montes de feno, em um campo que pertence a seu pai, para o desespero dos trabalhadores, pois “[e]la perdeu os ancinhos, quase se matou e a várias outras pessoas com um garfo e derrubou uma pilha de feno atrás de outra, logo depois que estas eram feitas. Na hora do chá, esperava-se que ela partisse, mas ela persuadiu sua mãe, para que se trouxesse o chá para o campo [...]”<sup>44</sup> (EWING, Kindle, l. 1565-1567). Ao anoitecer, ela insiste em brincar no campo, apesar da represália de sua mãe e da empregada, que alerta que ela poderia encontrar fadas. Essa personagem havia visto um pássaro pega-rabuda perto da casa e isso era sinal de má sorte.

Amelia ignora as indicações e vai ao campo. Lá, encontra um ambiente que é descrito pela narradora como bastante onírico, o que nos dá a entender que se tratava de uma espécie de entre-lugar, entre a realidade e a fantasia: se ouvia apenas “metade” dos sons, por exemplo. Nesse lugar, a menina é surpreendida por anões. Um deles é descrito como “[...] um homenzinho vestido de verde, com um chapéu

---

44 “[s]he mislaid the rakes, nearly killed herself and several other persons with a fork, and overturned one haycock after another as fast as they were made. At tea-time it was hoped that she would depart, but she teased her mamma to have the tea brought into the field [...]”.

alto e pontudo e sapatos, também pontiagudos, amarrando o cadarço com o pé em uma haste de restolho. Ele tinha o rosto mais enrugado já visto [...]”<sup>45</sup> (EWING, Kindle, l. 1581-1582), que reclamam da protagonista. Os seres mágicos querem festejar entre o feno, mas não conseguem, pois estes estão todos sujos e mal cuidados, pois neles estão cacos dos objetos quebrados pela menina, sua roupa suja, seus alimentos desperdiçados.

Ao apresentar-se, dizendo que, por se tratar do terreno de seu pai, ela pode fazer o que bem entender, Amelia é raptada pelos anões, que cantam: “[t]udo debaixo do sol pertence aos homens/e tudo debaixo da lua pertence às fadas”<sup>46</sup> (EWING, Kindle, l. 1600-1601). As regras, então, são outras. Assim,

o homenzinho, que estava atrás dela, beliscou seu cotovelo com os dedos magros e, como todos sabem, isso dá agonia; então, Amelia correu e tentou fugir. Mas, quando ela correu muito rápido, o anão pisou em seus calcanhares com o sapato pontudo e, quando ela não era rápida o suficiente, ele beliscava seu cotovelo. Então, pela primeira vez na vida, ela foi obrigada a fazer o que lhe foi mandado.<sup>47</sup> (EWING, Kindle, l. 1606-1608)

---

45 “[...] a tiny man dressed in green, with a tall, pointed hat, and very, very long tips to his shoes, tying his shoestring with his foot on a stubble stalk. He had the most wizened of faces [...]”.

46 “[a]ll under the sun belongs to men,/And all under the moon to the fairies”.

47 “[...] the little man, who was behind her, pinched her funny-bone with his lean fingers, and, as everybody knows, that is agony; so Amelia ran on, and tried to get away. But when she

Eles, então, substituem Amelia, no mundo real, por um boneco vivo (Stock) que, inicialmente, parecia exatamente com ela. Entretanto, logo depois, a personagem percebe que ele, na verdade, “[...] não passava de um diabrete peludo, com um rosto parecido com o mais antigo e grotesco dos macacos”<sup>48</sup> (EWING, Kindle, l. 1624).

A capacidade de criação de um universo de atmosfera mágica, fez com que Margaret Gatty insistisse para que sua Juliana Ewing permanecesse no viés fantástico. Em carta à Ewing, depois de ler “Amelia and the Dwarfs”, ela diz: “[...] você é singular em manter a parte doméstica tão real, apesar da introdução de dispositivos sobrenaturais. Em nove de cada dez casos, o real sai perdendo, mas no seu caso, não. E você parece ter uma tendência a fazer isso, como uma vocação”<sup>49</sup> (GATTY apud KNOEPLMACHER, 1998, p. 378). Infelizmente, a escritora não seguiu com essa vocação apontada pela mãe. Conforme nos conta Demmers, “[e]mbora ela não tenha dado nenhuma explicação para não continuar nesta veia, as especulações incluem seu possível desconforto com

---

went too fast, the dwarf trod on her heels with his long-pointed shoe, and if she did not go fast enough, he pinched her funny-bone. So for once in her life she was obliged to do as she was told” (Locais do Kindle 1606-1608).

48 “[...] was nothing but a hairy imp, with a face like the oldest and most grotesque of apes”.

49 “[...] you are rather singular in keeping the domestic part so real in spite of the introduction of supernatural machinery. In nine case out of ten the real suffers, but in your case not, and you seem to have such a tendency to it that I say it is a vocation”.

a administração do sobrenatural e com uma malevolência quase não regenerada”<sup>50</sup> (1996, p. 93).

Debaixo do feno, para onde Amelia é levada, tudo é diferente: a iluminação lembrava o início do alvorecer e diversas flores se espalhavam pelo ambiente: uma pequena charneca. Esse ambiente era estático, assim, não havia noção de dia, nem de noite. Nunca estava frio, nunca chovia. Tudo seria lindo, não fosse a bagunça da personagem. Por isso, ela devia começar seu trabalho lavando suas próprias roupas. Diz o anão: “[o] que a babá poderia ter feito, ela já fez, agora é sua vez”<sup>51</sup> (EWING, Kindle, l. 1633). Ao afirmar que não sabia como realizar essa atividade, a personagem é apresentada a uma mulher, identificada como a criada dos anões. Trata-se de uma representação da mulher servil e inerte, em negação a seus desejos e vontades. Quando se irritava, Amelia era, novamente, agredida pelos anões, que apertavam seus cotovelos e suas costelas. Quando fica com fome, deve comer seus próprios restos de comida. Isso nos permite notar como o mundo dos anões, em vez de fornecer à personagem uma versão alternativa da realidade, como acontece em *Alice’s Adventures in Wonderland*, reflete

---

50 “[a]lthough she offered no explanation for not continuing in this vein, speculations include her possible discomfort with stage-managing the supernatural and with an almost unregenerate malevolence”.

51 “[w]hat Nurse can do she has done, and now it’s time for you to begin”.

a natureza de Amelia. Esses personagens amplificam e expandem o comportamento da menina no mundo real, ao humilhá-la e transformá-la em sua escrava, independente de suas necessidades como um ser semelhante a eles, com suas necessidades específicas.

Com o passar do tempo, Amelia e a criada dos anões começaram a se tornar amigas: a menina, inclusive, passa a ganhar momentos de folga. Essa personagem, também não-identificada por um nome próprio, passa a ajudar Amelia a costurar suas roupas guardadas, enquanto a menina cozinhava e a entretinha recitando poemas e contando histórias: “‘Como estou feliz por ter aprendido alguma coisa!’ pensou a pobre criança: ‘tudo o que se aprende parece útil em algum momento’”<sup>52</sup> (EWING, Kindle). Este excerto já mostra como, em vez de domesticar Amelia, os anões apenas fazem com que ela desenvolva outras habilidades, como a dissimulação. Afinal, a menina está contente, não por ter feito uma nova amiga, mas porque, ao entreter a escrava dos seres mágicos, esta a auxiliava em suas tarefas e permitia que ela descansasse.

Essa personagem, entretanto, observando o desenvolvimento de Amelia, afirma: “[...] agora que você é uma coisinha tão disposta, prática e civil, e tão bonita e

---

52 “How glad I am that I ever learnt anything!” thought the poor child: “everything one learns seems to come in useful some time”.



graciosa, acho que é muito provável que eles [os anões] queiram mantê-la por completo”<sup>53</sup> (EWING, Kindle). O boneco, seu duplo, possuiria um gato preto e retornaria para debaixo do feno e, Amelia, aos olhos de seus pais, estaria morta. Ela, então, dá um conselho à menina: os anões deveriam vê-la dançar e se encantariam por ela. Com isso, a chamariam para festejar com eles sob o luar, no mundo real. Nessa oportunidade, ela deveria encontrar um trevo de quatro folhas e desejar voltar para casa. Isso seria mais fácil se a menina conseguisse fingir que está feliz e que esqueceu do mundo exterior. Essa personagem revela à Amelia que sua domesticação a tornará sexualmente desejável aos anões, os quais ela deve seduzir, também, através da dança.

A próxima tarefa de Amelia é em conjunto com outro anão, mais velho, que está forjando rebites para consertar porcelana e vidro numa parte mais rochosa da charneca. Depois de cumprir pobremente parte de sua tarefa, a menina para e começa a dançar. O ser mágico fica tão animado ao assisti-la, que ensina a ela um passo de dança de sua preferência. Ao vê-la realizando o movimento, ele faz todo seu trabalho. Depois, ela o ensina a polka-mazurka<sup>54</sup>.

---

53 “[...] now you are such a willing, handy, and civil little thing, and so pretty and graceful withal, that I think it is very likely that they will want to keep you altogether”.

54 Um tipo de dança musicalmente semelhante à mazurka, de origem polonesa, mas cujos passos remetem à polca, de origem tcheca.

Entusiasmado, ele diz: “[a]gora eu vou aprender o passo, e então eu vou colocar meu braço em volta da sua cintura e dançar com você”<sup>55</sup> (EWING, Kindle). Isso se repete na última tarefa de Amelia: juntar os “fios” das conversas que ela interrompeu, pois o que o velho anão quer mesmo, é que a menina dance com ele, acompanhados de outros anões.

Por fim, no segmento seguinte, “By Moonlight”, depois de enganar as criaturas mágicas com a sensualidade de sua dança e com sua suposta felicidade, a pequena é convidada para juntar-se a eles à luz do luar, para festejar. Todas as precauções são tomadas. Um dos anões, inclusive, propõe fazer “[...] um chapéu de madeira, [...] para que, mesmo que ela seja vista [por humanos], pareça um João-galafoice<sup>56</sup> balançando para cima e para baixo”<sup>57</sup> (EWING, Kindle). Paciente e dissimulada, é apenas no segundo dia que Amelia consegue pôr as mãos num trevo de quatro folhas e, para a tristeza dos anões, ela exclama: “[e]u quero ir pra casa!”<sup>58</sup> (EWING, Kindle). Nesse mesmo instante, ela troca de lugar com o boneco e se encontra em sua própria cama. Esse espaço em que ela dança com os anões, o campo, borra a

55 “[n]ow I will learn the step, and then I will put my arm round your waist and dance with you.”

56 Will-o’-the-wisp, no original. Equivale ao mito brasileiro do João Galafuz (Fogo Fátuo), duende representado como um facho de luz colorido.

57 “[...] a hat of touchwood, [...] so that even if she is seen [by humans] it will look like a will-o’-the-wisp bobbing up and down”.

58 “I want to go home!”

divisão entre o real e a ficção. Trata-se de uma artimanha dos anões, para passearem no mundo real. Dessa forma, torna-se um espaço fronteiro.

Conforme Demers (1996), as flores têm um papel importante na obra de Ewing, tornando-se mais do que apenas parte do cenário. Muitas vezes, refletem a personalidade de seus personagens e marcam o início de uma ação. A pesquisadora utiliza como exemplo a flor de três pétalas de “The Blind Hermit and the Trinity Flower” [O Eremita Cego e a Flor da Trindade] (1871), que se trata de um emblema do esvanecimento da fé e da perseverança de um homem à beira da morte. As flores elencadas pela narradora para compor o cenário da charneca dos anões, ao mesmo tempo que embelezam o lugar, contribuem, ao misturarem-se com a sujeira de Amelia, com a criação de ambiente claustrofóbico. Ademais, somente o trevo de quatro folhas pode libertá-la. Conforme Harry Oliver (2009), trata-se de um dos mais famosos símbolos de boa sorte e sua origem como tal pode anteceder o século XVII. A superstição popular diz que cada folha deve representar bonança em diferentes áreas: riqueza material, fama, amor e saúde. Entretanto, conforme o autor, no passado, acreditava-se que tal trevo oferecesse proteção contra as bruxas. Dessa forma, aquele que tivesse em sua posse um trevo de quatro folhas, conseguiria ver os truques

e as armadilhas dos seres mágicos. Amelia, travestida de fogo-fátuo, não pode ser identificada por seus pais. Seu próprio pai pensa ter visto essa luz azulada no campo. Mas, em posse de um trevo, a menina consegue se desvencilhar dos poderes mágicos que a aprisionam, e volta para casa.

“At Home Again”, o último segmento, apesar de narrativamente funcionar apenas como um epílogo, traz algumas questões essenciais, sobretudo no que se refere à cumplicidade entre a narradora e sua protagonista. Apesar de astuta, a personagem mostra-se vingativa, ao se deleitar com a quantidade de remédios que seu duplo teve que engolir. Entretanto, ao chamar a atenção de sua voz, esta se assusta, pois “[o] tom de voz terno, humilde e amoroso era tão diferente do velho rosnado imperioso de Amelia, que sua mãe mal o reconheceu [...]”<sup>59</sup> (EWING, Kindle). Mesmo relutante, para acalmar sua mãe, ela toma um remédio, rotulado como “sacudir bem antes de ingerir”<sup>60</sup> (EWING, Kindle) e afirma que a mulher nunca mais sofrerá com sua obstinação. A menina conta ao médico o que aconteceu, para o desespero de sua mãe, que acredita se tratar de um delírio, causado pela febre. O médico, entretanto, a acalma.

Nem a empregada acredita em sua história. Mas, ao ouvir

59 “[t]he tender, humble, loving tone of voice was so unlike Amelia’s old imperious snarl, that her mother hardly recognized it [...]”.

60 “[t]o be well shaken before taken”.

sobre seus serviços, enquanto escrava dos anões, lembra-a de que “muitas são as pobres crianças que têm de [trabalhar] e ficam gastas e velhas antes do tempo”<sup>61</sup> (EWING, Kindle).

O único que notou que o boneco não era Amelia foi o cachorro. Conforme relata a narradora, “[s]eu bom humor usual parecia ter sido trocado por uma fúria incompreensível, e precisou ser impedido de voar no boneco, que por sua vez demonstrou uma raiva e antipatia totalmente iguais a do cão”<sup>62</sup> (EWING, Kindle). O cão, dado o retorno de Amelia, termina a história promovido a “babá chefe”. Dessa forma, atribui-se a ele características antropomórficas que o aproximam, por exemplo, a Nana, da babá das crianças Darling, em *Peter and Wendy*, cadela da raça Terra Nova.

Ao discutir sobre as representações de animais em seu corpus, Ch. de Lauwe afirma que “[c]lassificando os animais segundo a lógica do mundo real e segundo sua primeira aparência, agrupam-se em animais familiares, selvagens, ou desempenhando diretamente um papel simbólico e, conseqüentemente, possuindo características um pouco insólitas” (1991, p. 285). Em “Amelia and the Dwarfs”, há uma certa assimilação de um pelo outro. No início do texto, a

---

61 “many’s the poor child that has to [work], and gets worn and old before her time”.

62 “[h]is usual good-humour appeared to have been exchanged for incomprehensible fury, and he was with difficulty prevented from flying at the stock, who on her part showed an anger and dislike fully equal to his”.

mordida que o cão dá na menina resulta na cumplicidade entre ambos. É a primeira vez, ao longo do texto, que ela demonstra empatia por algo. Depois, quando o boneco toma o lugar da protagonista, ele é mal recebido pelo cão, que é preso fora da casa. Enfim, quando a verdadeira criança retorna, ele consegue se libertar para recebê-la afetuosamente. No fim, “[...] apesar do passado, Amelia cresceu boa e gentil, altruísta e atenciosa com os outros”<sup>63</sup> (EWING, Kindle) e se tornou tão popular com os conhecidos de sua mãe, que estes passaram a chamá-la de “Amy” [Amada].

Sandra Gilbert e Susan Gubar (2020) afirmam que a escrita de Edwing carrega em si um discurso de duas vozes, isto é, traz consigo o discurso do dominante e do silenciado. A essa duplicidade textual elas chamam “palimpsesto” e consideram que o texto literário de autoria feminina é compilado a partir de diferentes camadas, que se distribuem de forma que as camadas mais superficiais disfarçam as mais profundas. Se tomarmos o supracitado romance de Brontë, *Jane Eyre*, como exemplo, podemos dizer que sua trama superficial engloba o romance da protagonista com o senhor Rochester. Por outro lado, essa trama apenas mascara outra, uma segunda camada, mais profunda, que é caracterizada

---

63 “[...] in spite of the past, Amelia grew up good and gentle, unselfish and considerate for others”.

pela raiva insana de Bertha Masons, trancada no porão de sua própria casa, por seu próprio marido.

As mudanças que Juliana Ewing faz do folclore original são vistas por Talairach-Vielmas como uma “[...] reescrita do didatismo de suas antepassadas em uma narrativa ambígua, que transforma a escrita de mulheres em uma leitura dos códigos de domesticação. A feminilidade adequada flerta com fingimento e engano, enquanto a moralidade do conto soa irônica”<sup>64</sup> (2007, p. 68). Em “Amelia and the Dwarfs”, a protagonista sofre, a partir das humilhações promovidas contra ela no mundo fantástico, uma transformação de ordem social que, num primeiro nível, a aproxima da criança romântica, conforme idealizada no vitorianismo: torna-se uma boa filha, que ama sua mãe, cai nas graças dos amigos dela, não suja seus vestidos, não desperdiça comida, não interrompe as conversas dos adultos e respeita sua empregada. Amelia, portanto, se torna um membro aceitável e exemplar em seu meio social.

Entretanto, enquanto os personagens do mundo real continuam os mesmos, devemos observar, num nível mais profundo, que a menina simplesmente domou seus impulsos anárquicos, mas manteve sua sagacidade. Afinal

---

64 “[...] rewrite her foremothers’ didacticism into an ambiguous narrative which turns female writing into a reading of the codes of domestication. Proper femininity flirts with pretence and deceit while the morality of the tale sounds ironical”.

de contas, a partir de muita paciência e dissimulação é que ela conseguiu enganar as criaturas mágicas que, ao raptá-la, conseguiram, por um momento, domesticá-la. Dessa forma, observa-se que o tema crime-castigo que sinaliza o processo de socialização da protagonista se trata, apenas, de uma camada mais superficial da narrativa, dissimulando o fato de ela ter utilizado sua sagacidade e ter adquirido a capacidade de disfarçar seus impulsos agressivos, que se tornam uma piscadela da narradora para seu leitor implícito.

A última parte do texto, também não titulada, se trata de apenas um parágrafo, provavelmente de autoria da madrinha da narradora, que se pergunta se a avó de sua avó acreditava se Amelia teve febre ou se conheceu mesmo as fadas. Ela própria responde: “[...] mas ela sempre observou que era uma história agradável, com uma boa moral, que certamente era suficiente para qualquer um”<sup>65</sup> (EWING, Kindle). Dessa maneira, podemos notar que a própria narradora, a partir dos artifícios escolhidos por ela para contar este conto, de tradição geracional, ironiza sua contação de histórias, mantendo-se, de maneira mascarada, em um nível primeiro das camadas de sua narrativa: aquela que aponta para a conversão de Amelia, depois de suas andanças no mundo

---

65 “[...] but she always observed that it was a pleasant tale with a good moral, which was surely enough for anybody”.



dos anões. Por essa razão, Knoepflmacher (1998) considera o texto uma “comédia de conduta” [comedy of manners].

## CONCLUSÃO

Tendo em vista o que foi apresentado, podemos considerar o conto “Amelia and the Dwarfs”, em harmonia com Talairach-Vielmas, como “[...] um exemplo relevante neste estudo da representação feminina, pois reutiliza a mitologia matriarcal, explorando o folclore feminino e reescreve um conto de fadas irlandês”<sup>66</sup> (2007, p. 68). Concluimos que o processo de aculturação pelo qual Amelia passa é moldado a seu bel prazer. Afinal, ela ainda lança mão de sua sagacidade e capacidade de dissimulação para conseguir o que quer: é ensinada a se comportar pelos anões, mas utiliza seu novo conhecimento para sobrepor suas vontades e conseguir fugir. Então, termina sua história como uma criança romântica subversiva, que utiliza sua própria idealização cultural em prol de seus desejos.

Por sua vez, Juliana Horatia Ewing demonstra uma comunidade de mulheres dentro da tradição literária (ROCHA, 2017). Além de seu conto-de-fadas se aproximar tematicamente de outros, escritos por Anne Thackeray Ritchie e Maria Louisa Malesworth, ela também revê o

---

66 “[...] a relevant example in this study of feminine representation, for it re-uses matriarcal mythology by tapping into female folklore and rewriting an Irish fairy tale”.

texto de Lewis Carroll, como fizeram Christina Rossetti, Jean Ingelow, Frances Burnett, entre outras escritoras vitorianas. Ademais, observa-se sua parceria com Charlotte Yonge, que publica seus primeiros textos, com a mãe, Margaret Gatty, sua grande influenciadora e, anos mais tarde, com sua própria irmã, Horatia Eden, quando co-editam a *Aunt Judy's Magazine*, o que nos mostra a dedicação dessas mulheres não só na literatura, no caso, infantil, como arte, mas como forma de aquisição monetária. A redescoberta dessas escritoras e sua análise no século XXI aponta para uma noção plural de cânone e seu discurso de duas vozes, para maneiras de se subverter a tradição literária.

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Nina; KNOEPFLMACHER, Ulrich Camillus (Ed.). *Forbidden Journeys: fairy tales and fantasies by Victorian women writers*. London: University of Chicago Press, 1993.
- VERY, Gillian. *Mrs Ewing*. New York: H.Z. Walck, 1964.
- BAILEY, Diana Vera. *A Critical Study of the Work of Juliana Horatia Ewing (1841-1885)*. 1979. 418f. Tese (Doutorado) - Bedford College, University of London, 1979.
- DARTON, Frederick Joseph Harvey. *Children's Books In England: Five centuries of social life*. London: Cambridge University Press, 2011.
- DE LAUWE, Marie-Jose Chombart. *Um Outro Mundo: a infância*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DEMERS, Patricia; Juliana Horatia Ewing. In: KHORANA, Meena (Ed.). *Dictionary of Literary Biography: British Children's Writers, 1800-1880*. Detroit: Gale Research, vol. 163, p. 91-99, 1996.

DRAIN, Susan. Family Matters: Margaret Gatty And Aunt Judy's Magazine 1. *Publishing History*, v. 61, p. 5, 2007.

EWING, Juliana Horatia Gatty. Amelia and the Dwarfs. In: EWING, Juliana Horatia Gatty. *The Brownies And Other Tales*. London: SPCK, [1871]. [E-Book].

EWING, Juliana Horatia. *Canada Home: Juliana Horatia Ewing's Fredericton Letters 1867-1869*. Margaret Howard Blom and Thomas E. Blom (Ed.). Vancouver: University of British Columbia Press, 1983.

GENETTE, Gerard. *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. [S.l.]: University of Nebraska Press, 1997.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman In The Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. [S.l.]: Veritas Paperbacks, 2020.

GODINHO, Carla. Kunstmärchen. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/kunstmaerchen/>. Acesso em: 1 jul. 2020.

GUBAR, Marah. *Artful Dodgers: reconceiving the golden age of children's literature*. New York: Oxford University Press, 2010.

HAYTER, Alethea. *Charlotte Yonge*. [S.l.]: Northcote House Pub Limited, 1996.

KNOEPFLMACHER, U. C. Little girls without their curls: Female aggression in Victorian children's literature. *Children's Literature*, v. 11, n. 1, p. 14-31, 1983.

KNOEPFLMACHER, Ulrich Camillus. *Ventures Into Childland: Victorians, fairy tales, and femininity*. London: University of Chicago Press, 1998.

LASKI, Marghanita. *Mrs Ewing, Mrs Molesworth, and Mrs Hodgson Burnett*. London: A. Barker, 1950.

MAXWELL, Christabel Ward. *Mrs Gatty and Mrs Ewing*. London: Constable, 1949.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday, 1976.

OLIVER, Harry. *Black Cats & April Fools-Origins of Old Wives Tales and Superstitions in Our Daily Lives*. Berkeley: Metro Publishing, 2009.

ROCHA, Guilherme Magri da. *As Alices Alternativas De Christina Rossetti, Jean Ingelow E Juliana Horatia Ewing*. 2017. 272 f. Dissertação

(Mestrado) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”  
Faculdade de Ciências e Letras [Campus de Assis], 2017.

SIGLER, Carolyn (Ed.). *Alternative Alices: visions and revisions of Lewis Carroll’s Alice books*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 1997.

SIGLER, Carolyn. Authorizing Alice: Professional Authority, the Literary Marketplace, and Victorian Women’s Re-Visions of the Alice Books. *The Lion And The Unicorn*, v. 22, n. 3, p. 351-363, 1998.

SNIDER, Jessi. A permanent place among the English poets: recovery, scholarly praxis, and the critical reception of Jean Ingelow. *Victorians: A Journal of Culture and Literature*, n. 125, p. 33-51, 2014.

STOCKTON, Kathryn B. *Developing a Counter-Canon*. Available at: <https://victorianweb.org/gender/canon/femcan2.html>. Accessed on: 1<sup>st</sup> July 2020.

TALAIRACH-VIELMAS, Laurence. *Moulding The Female Body In Victorian Fairy Tales And Sensation Novels*. Aldershot, UK: Ashgate, 2007.

THIEL, Elizabeth. *The Fantasy Of Family: Nineteenth-Century Children’s Literature and the Myth of the Domestic Ideal*. London: Routledge, 2013.

TUCKER, Elizabeth S. *Leaves From Juliana Horatia Ewing’s “Canada Home”*. Boston: Roberts Brothers, 1896.

### **Cleide Antonia Rapucci**

Doutora em Letras pela UNESP/Assis, pesquisa financiada pela FAPESP. Professora dos cursos de Graduação e de Pós-graduação em Letras da UNESP/Assis, orienta Mestrado e Doutorado na área de literatura de autoria feminina e crítica feminista.

E-mail: [cleide.rapucci@unesp.br](mailto:cleide.rapucci@unesp.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5721222081499042>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1388-8470>

### **Guilherme Magri da Rocha**

Doutorando em Letras pela UNESP/Assis, pesquisa financiada pela FAPESP.

E-mail: [guilherme.magri@unesp.br](mailto:guilherme.magri@unesp.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2650245075221070>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2091-9116>

## CAMINHOS DE TRANSGRESSÃO: A HEROÍNA QUE OUSA E DESAFIA NA OBRA-PRIMA DE KATE CHOPIN

Deisi Luzia Zanatta  
Rosemary Elza Finatti

**Resumo:** Kate Chopin se tornou uma importante escritora da literatura realista dos Estados Unidos, no século XIX, por abordar a temática de conscientização feminina em sua obra. O universo feminino de suas narrativas constitui-se de personagens que buscam liberdade e autoafirmação em meio à hostilidade da dominação masculina na cultura *fin de siècle*. *O despertar* (1899), a obra-prima da autora, escandalizou a sociedade sulista estadunidense e foi considerado por grande parte da crítica como um romance vulgar e imoral, por tratar de questões como a independência afetiva, financeira e sexual da protagonista Edna Pontellier, que percorre um caminho transgressor em busca da emancipação. Nesse sentido, o presente trabalho objetiva apresentar a trajetória de emancipação feminina da heroína, que rompe com o estereótipo de mulher ideal construído pela ideologia patriarcal, por meio de atitudes consideradas subversivas para a época. Para tanto, a análise será embasada pelos pressupostos teóricos de Virginia Wolf (1942) acerca da imagem do anjo do Lar, de Wendy Martin (1988) em relação às personagens femininas da obra, de Antônio Candido (1976), Edward Morgan Forster (2005) e Ruth Miguel (2016) sobre a personagem de ficção e de Gérard Genette (1972) a respeito do foco narrativo.

**Palavras-chave:** *O despertar*. Kate Chopin. Edna Pontellier. Emancipação feminina.

**Abstract:** Kate Chopin became an important writer of realist literature in the United States in the 19th century by addressing the theme of female consciousness in her work. The female universe of her narratives is composed of characters who seek freedom and self-affirmation amidst the hostility of male domination in the *fin de siècle* culture. *The Awakening* (1899), the author's masterpiece, scandalized the American Southern society and was considered by most critics as a vulgar and immoral novel, for dealing with issues such as the affective, financial,

and sexual independence of the protagonist Edna Pontellier, who goes through a transgressive path in search of emancipation. In this sense, this paper aims to present the trajectory of female emancipation of the heroine, who defies the stereotype of the ideal woman established by the patriarchal ideology, through attitudes considered subversive for the time. For this purpose, the analysis will be based on the theoretical assumptions of Virginia Wolf (1942) about the image of the Angel in the House, Wendy Martin (1988) in relation to the female characters in the work, Antonio Candido (1976), Edward Morgan Forster (2005) and Ruth Miguel (2016) about the fictional character and Gérard Genette (1972) regarding the narrative focus.

**Keyword:** *The Awakening*. Kate Chopin. Edna Pontellier. female emancipation.

## INTRODUÇÃO

Kate Chopin (1850-1904) é uma das autoras mais renomadas da literatura realista do século XIX. Seu multiverso ficcional é composto por temas abrangentes e de natureza universal, retratando a vida por trás das máscaras sociais. Dentre as temáticas polêmicas como o preconceito racial, o divórcio e as dificuldades do relacionamento conjugal, a questão da mulher na sociedade em busca de emancipação e liberdade tornou-se o tema fulcral abordado pela autora em suas obras. Viúva precocemente e mãe de seis filhos, Chopin enfrentou muitas dificuldades para se tornar uma escritora aos 39 anos. Com coragem e ousadia, a autora buscou por um espaço em meio a tradição literária masculina, subvertendo, assim, os padrões literários conservadores da

época e deixando uma marca indelével de sua atuação *avant la lettre* para o século XIX.

É notável que Kate Chopin tenha percorrido diversos gêneros literários e escrito mais de cem contos, cerca de cinquenta poemas, três romances, vários ensaios críticos, partituras musicais e traduções durante um período relativamente curto, entre os anos de 1889 e 1902, compondo, dessa forma, uma rica produção literária, tanto em termos quantitativos, como pela expressividade artística de seus textos, que a consagraram como uma exímia escritora. Dentre as obras mais importantes, *O despertar*, a obra-prima de Kate Chopin, publicado em 1899 pela editora *Herbert S. Stone & Company*, figura como um romance considerado o divisor de águas na vida da autora, uma vez que a recepção negativa por parte dos leitores e críticos da época trouxe consequências devastadoras para sua carreira literária.

O romance foi retirado das livrarias de Saint Louis, sua cidade natal, e Chopin teve sua coletânea de contos *A Vocation and a Voice* rejeitada pela mesma editora, o que provocou o desinteresse de outras editoras por seus livros. Em 22 de agosto de 1904, a autora faleceu de hemorragia cerebral e seu legado literário foi esquecido por mais de duas décadas, até ser resgatado pelo biógrafo Daniel Rankin,

em 1932. Apesar de todas as adversidades enfrentadas por Chopin após a publicação de *O despertar*, a escritora recebeu o devido reconhecimento pela grandiosidade de sua escrita e foi consagrada como uma das grandes autoras da literatura realista norte-americana.

O presente artigo tem como proposta apresentar a trajetória de emancipação de Edna Pontellier, no que tange ao viés transgressor de suas atitudes para o contexto social do romance imerso na cultura finissecular. Nesse sentido, buscase analisar o universo feminino no que se refere à relação da protagonista com duas personagens femininas, Adèle Ratignolle, que representa a mulher-mãe e Mademoiselle Reisz, a mulher solteira e independente, bem como com as personagens masculinas Léonce Pontellier, Robert Lebrun e Alcée Arobin que personificam o casamento, o amor e a relação sexual extraconjugal respectivamente. A partir desta ligação, abordar atitudes consideradas como subversivas, de acordo com o patriarcalismo, que evidenciam o caminho transgressor da heroína de Chopin.

Com o intuito de atendermos ao objetivo proposto, este texto se organiza da seguinte maneira: a primeira seção apresenta o universo feminino no romance e a relação de Edna Pontellier com Adèle Ratignolle e Mademoiselle Reisz;



na sequência, abordamos a relação da protagonista com o casamento, o amor e a paixão, entidades representadas por Léonce Pontellier, Robert Lebrun e Alcée Arobin. Para o desenvolvimento da análise do *corpus* realizamos um diálogo com os pressupostos teóricos de Virginia Wolf acerca da imagem do anjo do Lar; de Wendy Martin a respeito das personagens femininas da obra; de Antônio Candido (1976); Edward Morgan Forster (2005) e Ruth Miguel (2016) sobre a personagem de ficção; e de Gérard Genette (1972) a respeito do foco narrativo. Por fim, tecemos as considerações finais.

### **O UNIVERSO FEMININO DO ROMANCE**

As personagens Adèle Ratignolle e Mademoiselle Reisz simbolizam duas imagens femininas extremas que acompanham a heroína em sua jornada em busca de autoafirmação e liberdade afetiva, financeira e sexual. A convivência com ambas as amigas permite a Edna encontrar possíveis identificações, visto que “a sua vida representa a tensão entre o código de dependência de Adèle Ratignolle e a política de ruptura de Madame Reisz”<sup>1</sup> (MARTIN, 1988, p. 21, tradução nossa). Adèle e Edna se conhecem na colônia de veraneio de Grand Isle e, desde então, tornam-se amigas e confidentes. No entanto, a constante subserviência e o

---

1 “her life represents the tension between Adele Ratignolle’s code of affiliation and the politics of separation of Madame Reisz”.

apagamento da individualidade da amiga provocam uma certa comoção na protagonista, visto que a vida de Adèle se limitava “ao cuidado dos filhos, à dedicação ao marido e ao cumprimento das obrigações sociais inerentes a uma mulher de posição social elevada” (ROSSI, 2006, p. 102).

No que diz respeito a Edna, o narrador do romance enuncia que:

Em resumo, a Sra. Pontellier não era do tipo maternal. As mulheres de tipo maternal pareciam predominar, naquele verão, em Grand Isle. Era fácil reconhecê-las, esvoaçando por ali com asas abertas e protetoras sempre que algum dano, real ou imaginário, ameaçava sua preciosa cria. Eram mulheres que idolatravam seus filhos, adoravam seus maridos, e valorizavam como um privilégio divino anularem-se como indivíduos e cultivarem suas qual anjos tutelares. (CHOPIN, 1994, p. 19)

A protagonista representa uma mulher que não dá atenção aos filhos. Adèle é o oposto de Edna, o lado da mulher-mãe que a personagem principal não consegue ser por completo, pois fica evidente sua paradoxal forma de amar: em alguns momentos os ama muito, querendo-os perto de si; em outros, sente-se livre, feliz e realizada por tê-los longe:

Gostava dos filhos de uma maneira impulsiva e irregular. Às vezes ela os apertava apaixonadamente em seu peito;

outras vezes esquecia-os. No ano anterior eles tinham passado uma parte do verão com sua avó Pontellier, em Iberville. Sentindo-se segura a respeito de sua felicidade e bem-estar, não sentira sua falta exceto por alguma saudade ocasional intensa. A ausência deles era-lhe uma espécie de alívio, apesar de não admiti-lo, nem mesmo para si própria. Isto parecia libertá-la de uma responsabilidade que assumira cegamente e para a qual o Destino não a preparara. (CHOPIN, 1994, p. 32)

A citação mostra os pensamentos e sentimentos da protagonista em relação aos filhos. Assim, vale mencionar que Kate Chopin utiliza um narrador heterodiegético no romance. Sendo assim, esse narrador poderá adotar a técnica da onisciência seletiva múltipla como uma estratégia para trazer à tona o ponto de vista da personagem, como também projetar a subjetividade dela no discurso narrativo, através dos códigos de valores que regem e determinam as ações da personagem, filtrando o que ela pensa.

Essa oscilação entre os pensamentos das personagens e a voz narrativa pode destruir as marcas evidenciadas pelo discurso-narrador. Segundo Genette, “no discurso indireto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se preferir, a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias vêem-se então *confundidas*: no discurso imediato,

o narrador dilui-se e a personagem *substitui-se-lhe*” (1972, p. 172-173). Essa instância narrativa aparece muitas vezes na obra, fazendo com que os leitores notem as transformações ocorridas no monólogo da protagonista e como a direcionam na transgressão das normas patriarcais.

No ensaio “Profissões para mulheres” (1942), Virginia Woolf ilustra a submissão feminina através da imagem do Anjo do Lar, como representação do ideário patriarcal sobre as características fundamentais da mulher construída culturalmente como mãe e esposa dedicada, cuja identidade é moldada pela anulação de si mesma em prol do bem-estar dos filhos e do marido. Dentre tais atributos, a figurativização do Anjo do Lar revela que

ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar — em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. (WOOLF, 2012, p. 15)

No enredo, tal imagem é ilustrada pela presença das mulheres-mães na enseada de Grand Isle, em que Edna Pontellier passa as férias de verão com a família, sobretudo porque

era muito fácil reconhecê-las, batendo suas asas estendidas, protetoras quando qualquer mal, real ou imaginário, ameaçava suas preciosas ninhadas. Elas eram mulheres que idolatravam seus filhos, veneravam seus maridos, e consideravam um santo privilégio anular-se como indivíduos e cultivar asas como anjos auxiliaadores. (CHOPIN, 2002, p. 19)

Sob essa perspectiva, Madame Ratignolle é a personificação do Anjo do Lar woolfiniano, visto que a personagem possui as características de pleno devotamento e abnegação à maternidade e ao casamento, já que

Adèle encarna perfeitamente as definições sociais da feminilidade. O seu casamento é a expressão ideal da “fusão de dois seres humanos em um só”. Preenchidos um pelo outro, os Ratignolles submergiram nos papéis que a sociedade prescreve para a intimidade; para a mulher, o de esposa e mãe; para o homem, o de provedor cuidadoso. Possuindo “toda a graça e encanto feminino”, Adèle representa exatamente o que Edna não é, uma mulher-mãe, o tipo dominante em Grand Isle<sup>2</sup>. (EWELL, 1986, p. 150, tradução nossa, grifos da autora)

Ao observar o predomínio da figura angelical feminina, a protagonista não consegue identificar-se com tais atitudes

---

2 Adèle perfectly embodies the social definitions of womanhood. Her marriage epitomizes the ideal “fusion of two human beings into one”. Fulfilled by one another, the Ratignolles have submerged themselves in the roles society prescribes for intimacy; for women, that of wife and mother; for men, that of attentive provider. Possessing “every womanly grace and charm,” Adèle represents exactly what Edna is not, a mother-woman, the dominant type at Grand Isle.

marcadamente submissas, uma vez que seus anseios de autorrealização se opõem completamente aos papéis sociais de mãe e esposa, pautados pela cultura judaico-cristã. Em contrapartida, Edna admira a ousadia de Mademoiselle Reisz, uma pianista independente, solteira e avessa aos padrões femininos moldados pelos preceitos da sociedade do século XIX. Desse modo, a musicista inspira Edna a buscar um caminho de libertação das amarras patriarcais, tornando-se uma artista e alcançando, por sua vez, a autonomia por meio da venda de quadros. Nesse prisma,

enquanto Adele é uma “madona perfeita” que fala em nome dos valores e das leis da comunidade crioula, Mademoiselle Reisz é uma rebelde, intransigente e franca. Ela não tem paciência com regras sociais mesquinhas e viola as expectativas mais básicas da feminilidade<sup>3</sup>. (MARTIN, 1988, p. 46, tradução nossa, grifos da autora)

Mademoiselle Reisz aparece no nono capítulo do romance durante uma reunião dançante na casa de verão da família Lebrun. Mademoiselle é uma mulher solteira e independente financeiramente, uma pianista, ou seja, atributos que o sistema patriarcal não considerava adequados para uma mulher. A forma como o narrador a

---

3 And whereas Adele is a “faultless madonna” who speaks for the values and laws of the Creole community, Mademoiselle Reisz is a renegade, self-assertive and outspoken. She has no patience with petty social rules and violates the most basic expectations of femininity.

descreve evidencia essa assertiva: “Era uma mulherzinha desagradável, de meia idade, que se desentendia com quase todo mundo devido a um temperamento belicoso e a uma disposição de atropelar os direitos alheios” (CHOPIN, 1994, p. 40).

A influência dessa personagem na mudança pela qual a protagonista está passando é nítida: Mademoiselle sabe que Edna e Robert estão apaixonados a ponto de ser a confidente de ambos, além de despertar a protagonista para uma vida totalmente oposta às convenções patriarcais. Mademoiselle representa o lado que a protagonista pretende se tornar. É após regressar de uma visita à pianista que Edna resolve comunicar Léonce através de uma carta que decidiu se mudar da mansão Pontellier. A voz do narrador nos apresenta o seguinte:

Antes do jantar, naquela noite, Edna escreveu uma carta graciosa ao marido, contando-lhe sobre a intenção de se mudar para a casinha no mesmo quarteirão e de dar um jantar de despedida antes de sair, lamentando que ele não estivesse ali para compartilhá-lo, para colaborar no cardápio e ajudá-la a recepcionar os convidados. A carta ficou esplêndida e transbordava contentamento. (CHOPIN, 1994, p. 109)

Ao saber das intenções de sua esposa, Léonce lhe responde a carta com sentimento de reprovação, não aceitando as

condições de Edna. Muito preocupado com o que as pessoas poderiam interpretar sobre a conduta financeira de seus negócios, no mesmo pacote do correio que continha a carta para Edna, Léonce enviara instruções a um arquiteto sobre a reforma da mansão Pontellier a ser executada durante sua ausência. Além disso, uma breve nota explicativa saía no jornal diário, comunicando que o casal Pontellier faria uma viagem ao exterior e que a mansão passaria por uma reforma e assim “o Sr. Pontellier salvara as aparências” (CHOPIN, 1994, p. 124).

A troca de correspondência entre marido e esposa apresenta as máscaras da relação matrimonial, pois evidencia as ações de uma mulher decidida a romper com as regras do sistema patriarcal passando a se sustentar da venda da pintura de seus quadros e deixando de residir na residência onde viveu até então com Léonce e os filhos do casal.

De acordo com Forster (2005), as personagens redondas nos surpreendem de maneira convincente, ou seja, são aquelas que, de alguma forma, rompem com alguns estereótipos. É o caso da protagonista do romance. Edna representa uma mulher à frente de seu tempo, ela possibilita a identificação de mulheres que lutam pelos seus direitos e por um espaço na sociedade. Assim, por meio das



ações dessa personagem, podemos relacionar os fatos que acontecem na narrativa com o mundo.

Ao retornarem da praia de Grand Isle, Léonce percebe que Edna está negligenciando seu papel como esposa e mãe, pois passou a não atender as necessidades dos filhos, Raoul e Etienne, especialmente quando um deles cai em convalescência, e ao abandonar as visitas das esposas e filhas de clientes abastados do comércio de Léonce nas terças-feiras à tarde. O diálogo entre o Sr. E a Sra. Pontellier apresenta uma relação conflituosa:

– Fora! – exclamou o marido com algo de genuína consternação genuína na voz, pousando a galheta de vinagre na mesa e olhando para Edna através dos óculos. – Ora, o que poderia tê-la levado a sair numa terça-feira? O que você tinha para fazer?

– Nada. Simplesmente fiquei com vontade de sair, e saí.

– Bem, espero que você tenha deixado alguma desculpa convincente – disse o marido, mais tranqüilizado, acrescentando uma pitada de pimenta Caiena à sopa.

– Não, não deixei desculpa nenhuma. Disse para o Joe dizer que eu havia saído, só isso.

– Mas minha querida, pensei tivesse compreendido, a essa altura, que as pessoas não fazem coisas assim; precisamos observar *les convenances* se quisermos acompanhar a procissão e não ficarmos para trás. Se decidi sair de casa esta tarde, devia ter deixado alguma explicação adequada para sua ausência.

– Esta sopa está realmente impossível; é estranho que aquela mulher ainda não tenha aprendido a fazer uma sopa decente [...] (CHOPIN, 1994, p. 71)

A conversa entre marido e mulher mostra que a protagonista está deixando de desempenhar o papel a ela destinado na sociedade e no lar para praticar algo que sua consciência deseja. A relevância da conversa que se estabelece entre Léonce e Edna mostra a estratégia de Kate Chopin em representar a repressão sofrida pela mulher ao tentar violar sua condição na esfera patriarcal.

Somando-se a isso, uma atitude relevante após a discussão ocorrida durante o jantar é a ação que Edna pratica contra a instituição do casamento, pisoteando sua aliança: “Em certo momento ela parou, e tirando a aliança de casamento, atirou-a no tapete. Quando a viu ali caída, pisoteou-a com o salto do sapato tentando esmagá-la. Mas o pequeno salto de sua botina não fez uma amassadura, uma marca sequer no anelzinho cintilante” (CHOPIN, 1994, p. 73-74).

Essa prática de Edna demonstra o descontentamento na esfera conjugal. Contudo, o sistema patriarcal se mantém resistente representado pela aliança intacta. Edna não se dá por vencida e analisa sua atitude de pisotear a aliança e quebrar um vaso, considerando esses atos como tolos de

sua parte. A partir deste momento, as ações da protagonista em relação ao seu papel como dona do lar mudam, pois abandona completamente os dias de visitas nas terças-feiras em sua casa e não se importa mais com a supervisão dos afazeres domésticos, e com isso, a protagonista rompe com o paradigma da mulher do século XIX.

É no capítulo XXX do romance que Edna se torna efetivamente independente, se desfazendo das obrigações do casamento e da maternidade. Dessa forma, ela “decidira nunca novamente pertencer a alguém além de si mesma” (CHOPIN, 2002, p. 149), abandonando a mansão em que vivia com o marido e os filhos para morar sozinha em uma pequena casa nomeada por ela como casa de pombos. A mudança assinala que a heroína se desvencilha das frivolidades sociais e da vida de aparências que o casamento lhe proporcionava, para mergulhar em sua subjetividade e realizar-se como sujeito de sua própria história, visto que “cada passo que ela dava em direção a se libertar das obrigações somava-se à sua força como indivíduo” (CHOPIN, 2002, p. 173).

A partir de então, Edna conquista a independência financeira, mantendo-se da venda de seus quadros e de suas economias. Para comemorar esse ato libertador, ela decide oferecer a um grupo seleto de amigos um jantar, evento

que também celebra seu aniversário de vinte e nove anos. Para a festa, a protagonista não economiza nos adereços e na sua vestimenta luxuosa, nos enfeites requintados para ornamentar a mesa do jantar, nem no menu sofisticado oferecido aos convidados. Dessa forma, a heroína busca “um teto todo seu” (Woolf, 1983, p. 8), como preconiza Virginia Woolf a respeito da autonomia necessária para a mulher se profissionalizar, para se libertar das amarras do casamento, dedicando-se às próprias aspirações como artista e mulher.

Afrontando as normas preestabelecidas da cultura *fin de siècle*, a heroína apresenta à sociedade sua coragem e ousadia para viver conforme suas próprias regras. Sua atitude transgressora expressa que ela se torna uma “mulher régia, aquela que governa, que assiste, que é única” (CHOPIN, 2002, p. 164), evidenciando, por sua vez, o poder de decisão que ela adquire, avesso à condição feminina regida pelos ditames patriarcais. Sob esse viés, o jantar, “como observa Arobin, é um golpe de estado, a destruição do seu casamento, sobretudo um ato de agressão porque Léonce irá pagar as contas”<sup>4</sup> (MARTIN, 1988, p. 51, tradução nossa). Ademais, a cena do jantar dialoga com a última ceia de Cristo, simbolizando, assim, uma afronta aos

---

4 “the dinner, as Arobin remarks, is a coup ‘état, an overthrow of her marriage, all the more an act of aggression because Léonce will pay the bills”.

preceitos morais e religiosos, profanando os valores judaico-cristãos. Assim como na Santa Ceia, Edna preside a mesa do jantar oferecendo um banquete aos doze convidados que, simbolicamente, alude à morte de sua condição como esposa submissa e o seu renascimento profano, aos olhos patriarcais, como uma mulher emancipada. Nesse sentido, a alusão bíblica

corresponde a uma espécie de “rito de passagem” em que Edna celebra a saída de um estado (a mulher que está unida ao marido, na mansão) para outro (a mulher que estará liberta, no chalé, dos laços matrimoniais. (SROCZYNSKI, 2009, p. 63, grifos da autora)

Desse modo, a transformação da protagonista “extrapola o rito de passagem e abarca os ritos de nascimento/ morte/ ressurreição” (SROCZYNSKI, 2009, p. 63), uma vez que, ao enfrentar as barreiras sociais impostas para uma mulher do século XIX, questionando os papéis sociais de mãe e esposa, ela adquire a “alma corajosa [...] a alma que ousa e desafia” (CHOPIN, 2002, p. 118), qualidade necessária para tornar-se uma artista e para sua autoafirmação.

Vale mencionar a importância que o jantar exerce no romance e no processo de emancipação de Edna Pontellier. Dentro da concepção judaico-cristã, o jantar representa

um momento sagrado em que a família se reúne para confraternizar e celebrar. No decorrer da narrativa, ocorre uma ruptura do significado dessa convenção conforme preceitua a tradição religiosa e o poder patriarcal, pois, em algumas destas cenas, Edna também afronta as regras impostas pelo regime masculino.

A primeira ocorre quando durante um jantar, ela menciona ao esposo que não recebeu as visitas das terças-feiras, porque esteve fora da Esplanada Street ocasionando um descontentamento em Léonce. A segunda se desenvolve na refeição noturna em que o Sr. Pontellier recebe seu sogro, o Coronel e convida Dr. Mandelet, médico e amigo da família para quem relatou a sua preocupação com as novas atitudes de Edna.

Neste jantar, Edna conta aos presentes uma de suas histórias cujo enredo trata sobre uma mulher que fugiu com seu amante numa piroga e nunca mais retornou. O relato proferido por Edna revela um tom apaixonado em sua voz, fazendo parecer verossímil aos ouvintes. Percebe-se que o assunto levantado pela personagem principal não é considerado adequado para uma mulher casada e mãe de dois filhos segundo as normas patriarcais, mas revela um desgosto com o casamento e um desejo íntimo de partir

com Robert Lebrun, seu professor de natação por quem está apaixonada. Neste sentido, os jantares representam um ponto de partida para a tomada de decisões da protagonista, uma vez que ela pretende se desvencilhar da união familiar.

### **ENTRE O CASAMENTO, O PRAZER E A PAIXÃO: A ESCOLHA POR SI MESMA**

O percurso do despertar da autorrealização de Edna é marcado pela presença masculina de Léonce Pontellier, o marido, Robert, seu amor platônico e Alcée Arobin, o amante. Léonce é um rico comerciante, é quem detém o poder financeiro dentro da esfera do lar. Edna parece ser mais um objeto, uma posse de seu marido que faz um comentário sobre o seu aspecto físico após esta tomar um banho de mar: “– Você está irreconhecível de tão queimada – acrescentou, olhando para a esposa como se olha para uma peça valiosa de propriedade pessoal que sofrera algum dano” (CHOPIN, 1994, p. 12). Outra passagem significativa da obra é quando Edna, após voltar da praia, pede que o esposo lhe devolva os anéis que ela havia solicitado que ele guardasse: “Estendeu silenciosamente uma mão em sua direção e ele, entendendo, tirou os anéis do bolso do colete e os deixou na palma de sua mão” (CHOPIN, 1994, p. 12).

O casamento revela a distância física e sentimental entre o casal, visto que

Léonce Pontellier é uma personagem ausente, pois são relativamente esparsos os momentos em que aparece. Enquanto todos estão em Grand Isle, divertindo-se na praia ou conversando no salão dos Lebrun, Léonce prefere deixar esposa e filhos e ir jogar no cassino de um hotel. Em outro momento, já de volta à New Orleans, uma longa viagem o distancia da família, o que torna possível que se manifeste concretamente o despertar de Edna. Nos momentos em que está presente, o papel de Léonce torna-se claro: repreender os deslizes da esposa, ou seja, servir de porta-voz das convenções sociais – contraponto antagônico, portanto, da protagonista. (ROSSI, 2006, p. 98)

Já o personagem Robert Lebrun está sempre próximo da heroína durante as férias no Golfo do México. É ele que a ensina a nadar no mar, espaço simbólico da epifania do romance em que ela vislumbra novos caminhos para “nadar para longe, para onde nenhuma mulher havia nadado antes” (CHOPIN, 2002, p. 54), aludindo, dessa forma, ao despertar de sua subjetividade e do desejo de ser livre para fazer suas próprias escolhas. A voz narrativa mostra aos leitores a intimidade entre a protagonista e Robert no momento em que ambos estão sentados nos degraus da casa de veraneio:

[...] Robert e a Sra. Pontellier indolentemente sentados, trocando palavras, olhares e sorrisos ocasionais que indicavam algum estágio avançado de intimidade e



camaradagem. Ele vivera à sombra dela durante o último mês. Ninguém parecia reparar. Muitos haviam previsto que Robert devotar-se-ia à Sra. Pontellier quando chegasse. Desde os quinze anos de idade, isto é, onze anos antes, a cada verão Robert se constituía no devotado acompanhante de alguma bela senhora ou senhorita, em Grand Isle. Algumas vezes era uma jovem, outras, uma viúva; com mais freqüência tratava-se porém de alguma mulher casada interessante. [...] A Sra. Pontellier gostava de ficar sentada olhando para seu belo acompanhante como olharia para uma Madona perfeita. (CHOPIN, 1994, p. 21-22)

O processo de libertação de Edna está totalmente ligado às vozes do mar que a encaminham para o aprendizado e para a descoberta do desejo, e Robert Lebrun estabelece uma espécie de ponte entre Edna e seu contato com o mar. Nesse sentido, Robert

chama Edna ao encontro do despertar propriamente dito e, além disso, a acompanha durante o caminho até a praia onde ela irá banhar-se e “perceber sua posição no universo”. Robert é, assim, o guia do despertar, aquele que está no *decorrer* do caminho, mas não é o próprio caminho. Ele é o rio por sobre a ponte. (ROSSI, 2006, p. 144, grifos do autor)

Ao trilhar sua trajetória em busca de realização, a heroína envolve-se com Alcée Arobin, porém, sem ter com ele qualquer

tipo de ligação emocional, mostrando, assim, a atitude subversiva diante dos valores morais e religiosos da época, que reprime qualquer forma de prazer da mulher, fora das restrições sociais das obrigações do casamento e da maternidade, e condena, veementemente, a infidelidade feminina.

O envolvimento entre Edna e Arobin inicia quando este a acompanha às corridas de cavalo. Mas, essa relação começa a se tornar constante na medida em que a protagonista passa a recebê-lo em visitas frequentes na mansão Pontellier, enquanto Léonce estava a negócios em Nova York. Por meio da descrição de Arobin, percebe-se o trânsito de sua figura pela vida mundana de Nova Orleans. Segundo o narrador(a):

Ele era uma figura familiar nas corridas, na ópera, nos clubes da moda. Exibia um perpétuo sorriso em seus olhos, que raramente deixavam de despertar um acolhimento equivalente em quem quer que os mirasse e ouvisse sua bem-humorada voz. Seus modos eram calmos e por vezes um pouco insolentes. Tinha boa aparência, um rosto agradável que não se sobrecarregava com pensamentos ou sentimentos profundos, e seu modo de trajar era o do homem mundano convencional. (CHOPIN, 1994, p. 99)

A heroína busca satisfazer seus desejos com o amante que “era absolutamente nada para ela. Ainda assim, sua presença, suas maneiras, [...] e, acima de tudo, o toque

de seus lábios sobre suas mãos agiam como um narcótico sobre ela” (CHOPIN, 2002, p. 144). Assim, a relação com Alcée Arobin desencadeia em Edna uma série de sensações contraditórias, e através do discurso indireto livre é possível saber o que a protagonista sente:

Edna chorou um pouco naquela noite, depois que Arobin a deixou. Era apenas uma fase das multifacetadas emoções que a assaltavam. Manifestava-se nela uma dominante sensação de irresponsabilidade. Havia o choque do inesperado e do insólito. Havia a recriminação do marido olhando-a a partir das coisas exteriores que a cercavam, que ele proporcionara para sua existência exterior. Havia a recriminação de Robert fazendo-se sentir através de um amor mais visceral, mais feroz, mais dominador e que despertara por ele em seu íntimo. Havia, sobretudo, a compreensão. Sentia como se uma névoa tivesse se levantado de seus olhos, permitindo-lhe ver e compreender o significado da vida, aquele monstro todo feito de beleza e brutalidade. Mas não havia vergonha ou remorso entre as sensações conflitantes que assaltavam-na. (CHOPIN, 1994, p. 111-112)

Edna afronta mais uma vez o poder patriarcal ao se envolver sexualmente com Arobin. A protagonista, ao se casar com Léonce, passa a ser um objeto de valor entre as posses do esposo. Ela o trai, caracterizando, assim, mais uma transgressão na mulher que está despertando. Além de causar

prejuízo material ao marido por não se considerar mais uma propriedade dele, Edna fere a moral de Léonce em resposta a toda repressão sofrida ao longo do tempo em que esteve ao lado do Sr. Pontellier. Sob essa perspectiva, a emancipação sexual da heroína revela-se como uma afronta aos valores patriarcais.

Além disso, é interessante observar que, entre a estabilidade do casamento, a paixão platônica por Robert e os momentos de prazer com o amante, Edna prefere ser uma mulher livre, escolhendo a si mesma e todas as formas de plenitude que essa liberdade lhe assegura. Isso se concretiza quando, ao retornar para sua casa após presenciar o parto de Adèle, a protagonista não encontra mais o seu amado Robert, mas apenas um bilhete deste dizendo o seguinte: “Eu a amo. Adeus... porque eu a amo” (CHOPIN, 1994, p. 147). A partir deste momento, acontece o desfecho da obra, momento em que Edna entra no mar em Grand Isle. Os pensamentos da protagonista surgem nas páginas do romance através do discurso indireto livre:

Pensou em Léonce e nas crianças. Faziam parte de sua vida, mas não deviam achar que podiam possuí-la de corpo e alma. Como Mademoiselle Reisz teria rido, zombado talvez, se soubesse! “E você se acha uma artista? Que pretensões, Madame! O artista deve possuir a alma corajosa que ousa e desafia. (CHOPIN, 1994, p. 151)

O momento apresentado pela citação supracitada mostra a concretização do despertar de Edna Pontellier. A emancipação e a construção da autorrealização são transformações que possibilitaram à protagonista constituir-se como sujeito.

Conforme Candido, “a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO, 1976, p. 59). Tal concepção só é possível, porque a construção da obra reúne elementos coerentes dentro do universo ficcional, ou seja, a personagem circula pelo enredo e interage com as demais figuras ficcionais, refletindo, de certa maneira, atitudes dos seres reais. Pode-se dizer que, assim, “unidos, enredo e personagem fazem parte de um todo consensual, no qual a personagem deve parecer tão perto do real quanto possível, deve ter vida, ser um ser vivo aproveitando os limites de sua própria realidade” (MIGUEL, s.p., 2016).

É isso que acontece com Edna, pois seus atos e percepções evidenciam as barreiras que muitas mulheres enfrentaram numa sociedade dominada pelo patriarcalismo. A interação com as demais personagens evidencia “os despertares” de

Edna, permitindo-a se desvincular dos preceitos da égide masculina, transformando-se numa mulher emancipada.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Neste trabalho, apresentamos a trajetória de emancipação da Edna Pontellier, personagem principal do romance *O despertar* (1899), que ao se dar conta de si como sujeito percorre um caminho transgressor por adotar atitudes consideradas inapropriadas pelo sistema patriarcal no século XIX. Para isso, examinamos o universo feminino por meio da relação da protagonista com duas personagens femininas, Adèle Ratignolle, que representa a mulher-mãe e Mademoiselle Reisz, a mulher solteira e independente, bem como com as personagens masculinas Léonce Pontellier, Robert Lebrun e Alcée Arobin que personificam o casamento, o amor e a relação sexual extraconjugal respectivamente.

Com o tema abordado no romance *O despertar*, Kate Chopin desestabilizou a sociedade do sul dos Estados Unidos no século XIX, pois demonstrou a dominação e opressão nas relações de gênero, o discurso responsável pela sustentação concernente à posição do marido no meio familiar e social e a consequente tentativa de libertação feminina. A escritora representou a realidade de sua época através da literatura, recriando o universo em que vivia por meio do enredo de

sua obra e das personagens ficcionais. Kate Chopin valeu-se da literatura para despertar uma reflexão nas leitoras e nos leitores sobre a condição feminina, mostrando o que se esconde atrás das máscaras conjugais destinada à mulher: repressão e condição de inferioridade.

O presente artigo buscou contribuir para a fortuna crítica de Chopin no âmbito das pesquisas no Brasil, visto que a autora e a obra em questão são pouco conhecidas no espaço acadêmico. Como uma das precursoras da segunda onda do movimento feminista americano, Chopin mostrou a força de sua voz autoral, enfrentando desafios como mãe e escritora para se estabelecer na tradição literária masculina, com coragem e ousadia para traduzir em seus textos as vozes femininas silenciadas pela cultura patriarcal. A resistência empreendida em sua obra-prima como um romance de denúncia e, por essa razão, relegado ao esquecimento, evidencia que a ficção chopiniana revela-se como uma escrita atemporal, desde o século XIX até contemporaneidade, que se consagra como uma voz destoante e revolucionária na literatura de autoria feminina.

## REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, p. 51-80, 1976.
- CHOPIN, Kate. *O despertar*. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.
- CHOPIN, Kate. *O despertar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- EWELL, Barbara C. *Kate Chopin*. New York: The Ungar Publishing Company, 1986.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1972.
- MARTIN, Wendy (Ed.). *New Essays on The Awakening*. Cambridge (UK); New York: Cambridge University Press, 1988. (The American Novel).
- ROSSI, Aparecido Donizete. *A desarticulação do universo patriarcal em The Awakening, de Kate Chopin*. 2006. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, 2006. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91595/rossi\\_ad\\_me\\_arafcl.pdf?sequ%20ence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91595/rossi_ad_me_arafcl.pdf?sequ%20ence=1&isAllowed=y). Acesso em: 16 jan. 2021.
- SROCZYNSKI, Maria Eloisa Zanchet. A santa ceia e o banquete de Edna Pontellier: a intertextualidade entre o sagrado e o profano. *Revista Trama*, Cascavel, v. 5, n. 10, 2009. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/4408>. Acesso em: 11 fev. 2021.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Botmann. Porto Alegre: LP&M, 2012.



### **Deisi Luzia Zanatta**

Doutora em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF), em 2019. Atualmente, é professora tutora on-line do Núcleo de Educação à Distância da Católica de Santa Catarina – Centro Universitário, de Jaraguá do Sul – SC desenvolvendo atividades de docência na graduação. Membro da The Kate Chopin International Society (KCIS), desde 2012.

E-mail: [deisil.zanatta@gmail.com](mailto:deisil.zanatta@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8512863768673611>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-7356-1499>

### **Rosemary Elza Finatti**

Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP).

Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Inglesa. Desenvolve pesquisas sobre a vida e obra de Kate Chopin, Estudos Literários e Feminismo.

E-mail: [rosefinatti@gmail.com](mailto:rosefinatti@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6123124938862607>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0605-4013>

## FRIDA KAHLO E VIRGINIA WOOLF: ESCRITA E PINTURA COMO CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONA

Maria Aparecida de Oliveira

**Resumo:** Frida Kahlo tornou-se um ícone, um mito, uma mania, assim como a sua obra passou a ser reconhecida e celebrada mundialmente. Sua arte revela sua sensibilidade e, também, o sofrimento de seu corpo tragicamente mutilado, após o acidente que determinou sua vida inteira. O principal questionamento nesse trabalho é como podemos compreender o processo de pintura/escrita/vida de Frida Kahlo e de Virginia Woolf, como um processo de construção de uma persona, que está intrinsecamente ligada à sua pintura e à ficcionalização de seu diário, de modo a determinar uma das facetas que gostaria de mostrar ao público. Ao longo do trabalho, a intenção é aproximar Frida Kahlo da escritora Virginia Woolf, percebendo de que modo elas convergem e se distanciam. Enquanto mulheres e artistas ambas estavam revolucionando a cena artística e literária de seu país e deixaram marcas profundas que hoje impactam muitas mulheres em todo mundo. Em relação à fortuna crítica sobre Frida Kahlo, o trabalho conta com os pressupostos de Herrera (1991), Lowe (2005), Stellweg (1992), Toro (2013), Franco (2007). Sobre a construção da imagem de Virginia Woolf, o trabalho está baseado nas concepções de Jane Marcus (1987), Brenda Silver (1999) em *Virginia Woolf, an Icon*.

**Palavras-chave:** Frida Kahlo. Virginia Woolf. Diários. Escrita de si.

**Abstract:** Frida Kahlo became an icon, a myth, a mania, and her work became known and celebrated worldwide. Her art reveals her sensibility and also the suffering of her tragically mutilated body, after the accident which determines her whole life. The main aim of this paper is to comprehend Frida Kahlo's process of painting/writing/life as a process of self-construction of a persona, which is intrinsically linked both to her painting and the fictionalization of her diary, trying to determine one of the facets she wanted to show her audience. In this work, the intention is to approximate Frida Kahlo to the writer Virginia Woolf, trying to understand how they converge and how they differ. As women artists, both were revolutionizing the artistic and literary scene

of their countries and they both left a deep impression which impacted many women all over the globe. Concerning the criticism of Frida Kahlo, the paper is based on the assumptions of Herrera (1991), Lowe (2005), Toro (2013), Franco (2007). On Woolf's image construction, the paper is based on the conceptions of Jane Marcus (1987) and Brenda Silver (1999) in *Virginia Woolf, an Icon*.

**Keywords:** Frida Kahlo. Virginia Woolf. Diaries. Writing the self.

## INTRODUÇÃO

Virginia Woolf nasceu em 1882 e suicidou-se no Rio Ouse em 1941. Frida Kahlo nasceu em 1907 e morreu em 1954, suspeita-se que ela haveria cometido suicídio. Enquanto Woolf escrevia, Kahlo pintava sua vida e escrevia seu diário, o qual iniciou em 1944, mas que também contém fragmentos de anos anteriores. Woolf pintava seus quadros literários em seus diversos retratos de personagens imaginários. Para Frida Kahlo, a pintura era um modo de sobrevivência, um modo de se recuperar psicologicamente de tantas cirurgias a que foi submetida em toda a sua vida. Para Woolf, a escrita era uma forma de superar as diversas batalhas de sua crise mental. Após cada publicação de um romance, uma nova crise surgia e com ela, uma nova ideia de um novo romance.

Frida Kahlo demonstra uma grande contradição, ao mesmo tempo em que ela utiliza uma máscara de uma mulher forte e imbatível, ela também revela uma grande vulnerabilidade, seu sofrimento, seu corpo mutilado e seu

coração partido. Enquanto seu rosto se mantém forte, seu olhar determinado, seu corpo firme e ereto em suas fotografias. Em suas pinturas, observamos sua coluna partida, seus olhos repletos de lágrimas e seu corpo sendo atacado por vários espinhos. O leitor/espectador dessa obra identifica-se imediatamente, passando por um momento de catarse, ele sofre com Frida ao acompanhar seu sofrimento e, assim, é levado a questionar as partes mais profundas e obscuras de seu próprio ser.

Frida Kahlo nasceu no dia 06 de julho de 1907, mas na verdade ela considera seu nascimento no ano da Revolução Mexicana em 1910. Na infância, Kahlo contraiu poliomielite e em 1926, quando ela tinha 19 anos, ela sofre um terrível acidente que marcaria toda a sua vida e seu corpo. Hayden Herrera (1991), no livro *Frida Kahlo: The Paintings*, afirma que Frida pintou seu próprio mundo, no qual ela estava enclausurada, no seu começo e no seu fim, o criador e a criatura nela mesma e, ao mesmo tempo, a criadora e a destruidora. Hayden nos apresenta uma sequência de pinturas, como a própria narrativa de vida de Frida Kahlo. Em *My birth and I*, a cabeça de um bebê que poderia ser Frida, ela mesma, mas a cabeça da mulher coberta pelo lençol, traz uma dupla conotação: por um lado, poderia ser a artista

dando vida a si mesma, num processo de criatividade contínua e permanente, sendo ela sua criadora e criatura. Mas, por outro lado, pode ser a representação da perda materna, indicando a sensação de abandono e desamparo, sendo a morte um tema constante na pintura e nos diários de Frida Kahlo. Sara Lowe (2005) ao analisar o diário de Frida Kahlo, observa como a artista estava sempre muito consciente da forma como se apresentava ao mundo, nesse processo de invenção e reinvenção de si mesma. Lowe aponta que:

Kahlo, ever conscious of how she presented herself to others, comments here – she ‘gave birth to herself’ – a remark with numerous allusions. Through the act of painting Kahlo established herself as an artist, and her many self-portraits are manifestations of her need to demonstrate the various aspects of her self. (LOWE, 2005, p. 228)

Na sequência temos a pintura *My Nurse and I*, Frida pinta a si mesma como bebê, mas com a sua face de adulta. Sua babá a alimenta, mas aqui também a interpretação é dupla, Frida alimenta- se da sua própria arte, ressignificando a imagem canônica da virgem com o bebê, o que poderia representar uma ideia de perda e separação, pode ser entendida com um símbolo de fé na sua força da sua ancestralidade, num jogo de identificação e de alteridade, em que uma alimenta a outra. Assim como a pintura *Two Fridas*, em que se percebe

uma reconciliação consigo mesma, acolhendo suas heranças ancestrais, em uma relação constante de simbiose.

### **IMAGENS DE FRIDA KAHLO E DE VIRGINIA WOOLF**

Sobre as imagens de Frida Kahlo veiculada por vários fotógrafos, Carla Stellweg em *Frida Kahlo. The camera seduced*, (1992) entende que:

For all of them (photographers), Frida, with an innate sense of her own image, molded her expression and arranged her body. What each photographer produced was the image of a woman with a well- defined identity, a person sure of herself, without fear of showing her place in life and proud to be where she had reached. (STELLWEG, 1992, p. 105)

Nesse sentido, podemos comparar as duas fotografias de Gisele Freund, tanto de Frida Kahlo como de Virginia Woolf. A última, como consta em seu diário, odiava posar para fotografia ou para pintores. Ela detestava o escrutínio do olhar do outro, sentindo-se examinada, evita o olhar, se mantém evasiva. Em 1939, Victoria Ocampo convida Gisèle Freund para fotografar Virginia Woolf, que registra em seu diário sua grande aversão ao fato.

Freund, por outro lado, expressa em seu livro, outra atitude de Woolf, que havia trocado de vestido para posar para as fotos e que lhe presenteou com um album de

retratos de sua tia Julia Cameron, publicado pela Hogarth Press. Sobre Woolf, Freund (1985) observa que:

Frail, luminous, she was the very incarnation of her prose. She was fifty- eight years old when I photographed her, and her hair was turning gray. She was tall and slender, and the features of her face, simultaneously sensual and ascetic, were surprisingly beautiful. Her large, grave eyes in their deep sockets were surmounted by prominent eyebrows. Her mouth, with its full, soft lips, had an expression of touching sadness. The fine, straight nose seemed devoid of flesh. This face, as though bathed in an inner light, reflected both the sensitivity of a visionary and a great sincerity. A captivating atmosphere emanated from the entire person of this extremely reticent woman. (FREUND,1985, p. 96)

Ao contrário de Woolf, que abominava posar ou ser fotografada. A pintora acostumou-se às fotografias tiradas pelo pai, Guilherme Kahlo, que era fotógrafo. A artista encara a câmera, entra no jogo, cria uma persona, apruma o corpo, mostra-se forte, destemida, por vezes desafiadora, apesar do corpo partido. Depois de ter fotografado Woolf, em 1939, a fotógrafa judia Gisèle Freund parte para a Argentina, onde encontra Victoria Ocampo. Depois de viajar por outros países da América do Sul, como Uruguai, Chile, Equador, Freund volta a França em 1946, depois do final da guerra. Em 1950,

ela aceita o convite de Alfonso Reyes para ir ao México, onde fotografa várias celebridades, dentre elas, Frida Kahlo. Sobre Frida, Gisèle Freund, citada por Gérard de Cortanze (2013) declara “She was a formidable being, but in great distress. In the last years of her life, she was constantly swallowing a wide assortment of pills. Not only because of the physical pain due to her terrible tram accident, but also because she was a deeply conflicted being” (CORTANZE, 2013, p. 19).

Freund fotografou Kahlo em diversas situações: em seu jardim, cercada por plantas e flores, com um xale vermelho e um vestido branco; em sua cama, em um aspecto sereno, mas que expressa a dor que ela estava sentindo naquele momento; com seu médico Dr. Juan Farill, ao lado do autorretrato em que ela pinta; pintando o retrato de seu pai; Frida Kahlo olhando a câmera com um sorriso delicado terno, quase pueril, que é a capa do livro; Frida Kahlo fumando, ao lado de uma escultura pré-hispânica, em seu jardim. Em alguns momentos, percebe-se que a cena é programada para as fotografias, em outras há uma espontaneidade, em que a artista está agindo naturalmente, alimentando os gansos, pintando, fumando ou deitada na cama. Todos esses momentos capturados pela câmera de Gisèle Freund são sem sombra de dúvida, momentos históricos. Os



anos de 1950-1952 foram anos bastante tortuosos para a pintora, ela passou a maior parte do tempo no hospital, sendo submetida a diversas cirurgias em sua coluna. Frida Kahlo pressentia que não lhe restava muito tempo, passa, portanto, a escrever cartas a diversos amigos, inclusive à Freund, mas essas se perderam no meio do caminho. Como leitores/espectadores dessa cena, pode-se observar diversas facetas da personalidade de Frida Kahlo: seu momento de vulnerabilidade, de fragilidade, mas também a sua força, sua garra, sua determinação em continuar pintando, apesar das fortes dores. Em outro momento, Gisèle Freund afirma:

A heroic, nearly legendary figure, she sat in her wheelchair year after year painting terrifying canvases in the surrealist manner for which she became famous. She had a strange, moving beauty, which she had inherited from a Mexican mother and a German father, on top of that, she was very witty and had a lively intelligence. (FREUND apud CORTANZE, 2013, p. 89)

Pode-se pensar nas fotografias e nos autorretratos como uma forma de construção da sua persona. Maria Teresa Franco (2007), em “Frida Kahlo: Self-portrait in ink” analisa o quadro *Self-Portrait wearing a Velvet Dress* de 1926, para ela esse seria o início desse processo de construção, em que Frida expressa seus sentimentos, sensações e

impressões, que ela tinha de si mesma, de suas memórias e de sua infância, um processo muitas vezes baseado no sofrimento que engloba sua juventude, sua maturidade e a deterioração de seu corpo. Assim, pode-se compreender sua obra como uma autobiografia, que ao invés de escrita, é uma autobiografia pintada. Nesse quadro, a luz que se projeta no pescoço e no colo contrasta com o negro que emoldura sua face, o decote sugere um mistério e uma sensualidade que se confirma no olhar firme, também emoldurado pelas negras sobrancelhas que se juntam em forma do voo de um pássaro, projetando um nariz também alongado e fino, seguido por uma boca bem delineada em um tom rubro que combina com o veludo do vestido. As mãos alongadas escondem, revelam e convidam. Olhar e ouvidos atentos, cabelos negros bem ajustados em sintonia com o negro da sobrancelha e do fundo preto. A figura está elegantemente vestida e demonstra um ar de mistério, encanto, inteligência e sagacidade.

Nesse processo de autoconstrução, os vestidos e joias mexicanas de Frida Kahlo têm um duplo significado, os quais podem se referir às suas raízes; ou podem ser uma máscara de seu corpo sofrido, que também é uma metáfora do próprio país. Enquanto refletia sobre seu

próprio sofrimento, solidão, dor e diferença, ela também refletia a dolorosa busca por uma identidade nacional no México pós-revolucionário. Representando seu corpo ferido, ela também representa a ferida aberta do México no corpo social, econômico e político baseado em injustiças e desigualdades de gênero, parte de uma época que ela conhecia profundamente. Trataremos mais adiante sobre a relação de Frida Kahlo com o México.

Em relação à Virginia Woolf, há vários retratos sobre a sua imagem, dentre eles, o famoso quadro de Vanessa Bell, em que ela retira os aspectos faciais, mas sabemos que se trata de Virginia Woolf. Duncan Grant, famoso pintor do Bloomsbury Group, também tem um quadro de Virginia ainda como Virginia Stephen, quando ela ainda não havia se casado com Leonard Woolf. Em relação às fotografias também há diversas fotografias de Virginia Woolf, fotografada por famosos fotógrafos, que fizeram registros históricos da escritora. Sobre o processo de construção da imagem de Virginia Woolf, Brenda Silver analisa como ocorre tal processo em seu instigante livro *Virginia Woolf Icon*, no capítulo “Starring Virginia Woolf”, a autora examina as fotografias mais veiculadas na mídia. A foto glamorosa de Woolf para a revista Vogue, em que encontramos uma

Woolf quase como uma celebridade, parte da sociedade britânica. Em 1934, Woolf é fotografada por Man Ray, representante da *avant-garde* de Paris, estava mais preocupado com o rosto de seus objetos do que na fama que eles representavam. E em 1939, Woolf é fotografada por Gisèle Freund. Além disso, em 1972 quando é lançada a biografia de Woolf, escrita por seu sobrinho Quentin Bell, a imagem utilizada é uma fotografia de G. C. Beresford, uma jovem Woolf de vinte anos de idade, frágil, éterea e apolítica. Sobre a resistência de Woolf em ser fotografada, Silver justifica que:

Her uneasiness about her public persona had some justifications; when Beaton appropriated her photographic image for his ghostly description in *The Book of Beauty*, he anticipated what became a major aspect of her construction as icon: the verbal portraits of Virginia Woolf that read her character in and through her photographs. (SILVER, 1999, p. 135)

Todas essas fotografias, incluindo também aquelas tiradas pelo Lenare Studio, contribuíram para o processo de construção da imagem de Woolf como um ícone, segundo Silver (1999). É claro que esse processo envolve uma rede complexa de significados de sua imagem, que por vezes pode ser bastante contraditória. Em contraposição a essa

imagem de fragilidade, Woolf muitas vezes é associada a uma figura aterrorizadora, a ideia de medo ficou atrelada à sua imagem devido à peça de Edward Albee, *Who is Afraid of Virginia Woolf*, assim como, seu feminismo. Para Jane Marcus (1987), Woolf, também, se tornou um ícone do feminismo literário, nos estudos feministas, assim como na cultura política nos Estados Unidos. Mas, para Marcus, sua imagem tem sido super-representada, como ela aparece nas livrarias, em camisetas, marcadores de texto, enfim como uma mercadoria, uma *commodity* cultural e intelectual. A imagem de Woolf tem sido modelo para a loucura feminina nas décadas de 70 e 80, ou nas narrativas de anorexia, abuso infantil, tanto como vítima ou santa.

### **DIÁRIO COMO CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONA**

Frida Kahlo como escritora é uma outra faceta do seu trabalho, ao qual não tem sido dado grande atenção. É claro, que ela preferia o pincel à caneta, mas por meio do diário de Frida, temos uma outra forma de expressão. Ele contém poemas, narrativas, baladas, versos fragmentados, cartas. Podemos compreendê-lo como um exercício literário, em que Frida também estava preocupada com a forma, mas jamais ela se consideraria uma escritora. Ela utiliza seu diário para expressar sua mensagem e ela

o faz da maneira mais profunda, do alto da sua condição mais humana, demonstrando suas dores, sua fragilidade, sua vulnerabilidade, suas alegrias e descontentamentos. Pode-se compreender seu diário como uma construção de sua persona, como ela encara seu sofrimento e como lida com a morte. Por outro lado, suas cartas demonstram sua relação de amor/ódio por Diego Rivera, como resultado dessa relação tempestuosa, a loucura aparece como uma das facetas/máscaras. Como se questiona Hayden Herrera em sua biografia de Frida Kahlo, a artista seria uma vítima trágica ou uma sobrevivente heroica?

Alfonso de Toro (2013) em seu artigo “Frida Kahlo’s Transpicturality Revisited: Transmedial Dispositives, Representation, and Anti-Representations” nos oferece um breve panorama, teórico e analítico, das estratégias de transmedialidade relacionadas ao trabalho de Frida Kahlo. Além disso, ele nos mostra como o trabalho de Frida Kahlo está conectado com a tradição europeia de vanguarda, utilizando os conceitos de Artaud, Derrida e Deleuze. Por um lado, Kahlo rompe com a tradição, declara Alfonso de Toro, ao pintar as entranhas e partes desmembradas dos corpos, assim como os genitais e zonas erógenas de forma cruel e grotesca. Por outro lado, ele a coloca dentro da tradição

européia, ao lado de artistas como Antonin Artaud, Salvador Dali, Max Ernst, Giorgio de Chirico, René Magritte, Francis Bacon. O crítico conclui que:

Her work is definitely not only the expression and representation of her life, but a very intensive debate with the avant-garde of her time, and a dialogue with older painters. Her work is an admirable recodification of this avant-garde and of the painting tradition, the creation of a new form of expression. That is why the work of Kahlo is Always placed at the interfaces of cultures, arts schools, poetics, and normative genres; she is, on the contrary, highly transcultural and transmedial like the multiple pictural references that the last example, Self portrait on the Borderline Between Mexico and the United States, 1932. (TORO, 2013, p. 345)

Tendo esse panorama da obra da pintora mexicana, antes de iniciarmos a análise do diário de Frida Kahlo, a primeira questão que surge é qual era o contexto em que vivia como artista, o que ocorre para que ela inicie a escrita de seu diário. A artista começa seu diário em um período em que sua saúde começa a declinar, durante toda a sua vida, ela passou por mais de vinte operações. Em 1944, após uma dessas cirurgias, a recomendação médica era de repouso total, assim, ela inicia seu diário. Antes disso, a década de 1930 e os anos iniciais da década de 1940 representaram um

período bastante produtivo de sua vida. Na verdade, Frida Kahlo começa a pintar em 1926, logo após o acidente que marca sua vida dramaticamente. Ela casa-se em 1929 com Diego Rivera, famoso pintor e muralista, logo os dois viajam para os Estados Unidos, onde Rivera recebe uma subvenção para pintar murais em Detroit. A partir de então, Frida Kahlo começa um período extremamente produtivo, com exposições nos Estados Unidos e na França, com a ajuda de André Breton, grande representante do surrealismo francês. Dentre as exposições mais importantes, pode-se destacar:

1. Julien Levy Gallery em Nova Iorque, com prefácio de André Breton, em 1938;
2. Galerie Renou&Colle, na França, com a contribuição de Marcel Duchamp em 1939;
3. Exposição Internacional do Surrealismo, organizada por Breton, na Galeria de Arte Mexicana, em 1940;
4. Contemporary Mexican Painting and Graphic Art no Palace of Fine Art em São Francisco;
5. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque;
6. Exposição “Modern Mexican Painters” do Instituto Moderno de Arte de Boston;
7. Em 1942, tem seu trabalho exposto em duas exposições “20th Century Portraits” no Museu de Arte Moderna e “First Papers of Surrealism”;
8. Em 1943, Exposição “Exhibition by 31 Women” at Peggy Guggenheim’s Art of this Century Gallery, em Nova Iorque.



Além disso, Frida Kahlo também atuou como instrutora na Escola de Pintura e Escultura do Ministério da Educação do México, com a declínio de sua saúde, ela mantém as aulas em casa, em Coyoacan, seus alunos mais fiéis são conhecidos como “Los Fridos”, Fanny Rabel, Arturo Garcia Bastos, Guillermo Monroy e Arturo Estrada (KAHLO, 2005, p. 290-291).

Há diversos temas abordados por Frida em seu diário, dentre eles, a morte, a loucura, o sofrimento. Alguns críticos apontam que parte do sofrimento de Kahlo provém de sua complexa relação com Diego Rivera. Apesar de seu amor, Frida Kahlo sabia que não podia manter nenhuma ilusão por ele, ela escreveu em 1949: “Diego has never been and never will be anyone’s husband”. Frida Kahlo pintou vários retratos de Diego Rivera, em “Portrait of Diego”, ela o segura como um bebê, com um terceiro olho, que denota o olhar intuitivo do pintor, enquanto os dois são abraçados pelo universo. Esse retrato conecta-se intimamente com o poema que ela escreve a ele:

I am the embryo, the germ,  
The first cell which = potentially =  
Engendered him  
I am him from the most primitive...  
And the most ancient cells,  
That with time became him. (KAHLO, 2005,  
p. 235)

O poema começa com total entrega e como um devaneio, como no quadro “Portrait of Diego”, Kahlo enxerga-se como genitora de Diego Rivera. Hayden Herrera revela que por muitas vezes a pintora assume o papel de mãe, mas no poema seguinte, Kahlo vai além da maternidade e se projeta como a célula germinal que engendra Diego, de maneira mais primitiva e mais antiga, ao passo que ela se torna ele. Essa simbiose ocorre tanto em outros poemas, como em outros quadros também. Kahlo pinta Diego excessivamente, assim, como ela também figura nas telas do pintor, como parte da revolução, como veremos mais adiante. Em seguida, Diego não é o começo, mas o filho, o pai e mãe, o namorado, o amante, o amigo e o marido. Mas, ao final, ela sabe que não o possui, pois ele pertence apenas a ele mesmo:

Diego beginning  
Diego constructor  
Diego my baby  
Diego my boyfriend  
Diego painter  
Diego my lover  
Diego “my husband”  
Diego my friend  
Diego my mother  
Diego my father  
Diego my son  
Diego = me =  
Diego Universe

Diversity within unity.  
Why do I call him My Diego?  
He never was nor ever will be mine.  
He belongs to himself. (KAHLO, 2005, p. 235)

Outro aspecto fundamental, tanto na escrita, quanto na pintura de Frida Kahlo é a maneira como ela lida com seu sofrimento, em relação ao acidente que sofreu em 1926, de certa forma ligado a esse sofrimento físico está o tema da loucura e da morte. Vejamos em seguida, com a artista reflete sobre esse tema e como ele aparece reconstruído na sua arte, seja ela escrita ou pictórica. O Quadro *“Broken Column”* realizado em 1944 seria o quadro mais emblemático para expressar o sofrimento como fruto das diversas operações devido ao acidente, o colete para ajustar seu corpo, nele a artista pinta os símbolos do comunismo, uma foice e um machado; as copiosas lágrimas retratam a dor, mas o olhar firme demonstra a força e a resignação de Frida Kahlo.

Frida Kahlo pintou, em seu diário, o *“Portrait of Neferúnico – Founder of Lokura”*, outro tópico recorrente na sua escrita, com seus próprios traços como se ela fosse a própria loucura ou como se ela a engendrasse. Como explica Lowe, o terceiro olho representa o lado intuitivo de Frida, sempre tão representado ao longo de suas obras.

Outra característica desse retrato seria a androginia da figura, característica que se repete também em outros quadros. Para Frida Kahlo, a loucura não é apenas um aspecto negativo, mas sobretudo, um aspecto da liberdade, uma libertação dos padrões repressivos sociais em um momento ela declara em seu diário:

I wish I could do what ever I liked – Behind the curtain of “madness”, then: I’d arrange flowers, all day long. I’d paint, pain, love and tenderness, I’d laugh as much as I feel like at the stupidity of others, and they would all say: Poor thing! She’s crazy. (above all I’d laugh at my own stupidity). (KAHLO, 2005, p. 242)

Apesar de todo o sofrimento de Frida Kahlo, ela tinha um grande senso de humor e podia encontrar momentos de alegria nas pequenas cenas do dia a dia, como os cães brincando com um fio, o desenho produzido a partir dessa cena, resulta num quadro bastante rizomático expressando a ideia de um labirinto. O surreal surgia das cenas mais cotidianas e eram acrescentados a elementos insólitos, inéditos, peculiares e singulares. Sobre o riso, Frida Kahlo expressa:

There is nothing more precious than laughter. It is strength to laugh and lose oneself to be ~~cruel~~ and light. Tragedy is the most Ridiculous thing “man” has, but I’m

sure that animals suffer, and yet they do not exhibit their “pain” in “theatres” neither open nor “closed” (their” homes”) and their pain is more real than any image that any man can “perform” xxxx of feel as painful. (KAHLO, 2005, p. 239)

O riso aqui é uma maneira de lidar com ambos, com a loucura e com a dor. Frida Kahlo evita assumir uma posição de vítima, a tragédia que ela tanto critica. Mas nesse poema pode-se perceber a consciência de Frida Kahlo em relação à performance do seu sofrimento e como ela o teatraliza para seu público. A melhor maneira seria rir da sua própria tragédia, de seu próprio sofrimento, da sua própria estupidez e da estupidez alheia. Virginia Woolf também reconhecia o valor subversivo do riso e do humor, como demonstrado em *Orlando, a biography* (1928), em *Flush, a biography* (1933) e *Freshwater* (1935). Por outro lado, Woolf também soube expressar seu próprio sofrimento em “*On being Ill*”, pensando nos limites da linguagem para comunicar as dores do corpo. Hermione Lee na “*Introdução*” de *On Being Ill* afirma que:

Illness is one of the main stories of Virginia Woolf’s life. The breakdown and suicide attempts in her early years, which can be read as evidence of manic depression (though that diagnosis has been hotly contested) led, in the thirty years of her

adult writing life, to persistent, periodical illnesses, in which mental and physical symptoms seemed inextricably entwined. In her fictional versions of illness, there is an overlap between her accounts of the delirium of raging fever (Rachel in *The Voyage Out*), the terrors of deep depression (Rhoda in *The Waves*), and the hallucinations and euphoria of suicidal mania (Septimus in *Mrs. Dalloway*). (LEE, 2012, p. XIV)

O sofrimento em Woolf é uma realidade, assim como na escrita e na pintura de Frida Kahlo. Enquanto Kahlo expressa esse sentimento por meio da pintura, Woolf o reelabora na criação de seus personagens, como demonstra Hermione Lee. Outro desenho de Frida que também expressa seu sofrimento e a decadência de sua saúde física seria “I am disintegration” (KAHLO, 2005, p. 225), o qual representa um desenho surreal, por um lado há a figura de um Minotauro em um corpo feminino. Seguindo a ideia de Picasso, o Minotauro representaria uma força instintiva incontrolável, há uma divisão e não sabemos se a cabeça do Minotauro seria de um homem ou de uma mulher. Frida Kahlo sempre pinta figuras andróginas, seres hermafroditas, que representam uma dualidade, mas também uma ambiguidade sexual. Do lado direito, o rosto de uma figura andrógina, a partir da cabeça sobressai um pé e um seio. Do lado esquerdo, há a cabeça do Minotauro, em um corpo feminino, bipartido e

ao lado, a figura de Frida em miniatura, como se fosse uma boneca ou uma marionete, caindo do alto de uma coluna grega, desintegrando-se aos poucos, uma mão e os olhos e a cabeça caem ao lado do corpo.

O sofrimento de Frida Kahlo após 1944 tornou-se uma constante, o uso de medicamentos para aliviar a dor, resultava também em um processo alucinatório, como se ela estivesse fora de órbita. A partir desta data, Hayden Herrera (2002) percebe que Frida Kahlo passa a pintar mais natureza morta, do que retratos, os quais exigiam mais tempo em frente ao espelho e maior dedicação e esforço. Frida Kahlo utiliza um jogo linguístico com a expressão “natureza morta”, em inglês “still life”. Nesse período, Kahlo passava muito tempo na cama, ela mesma se sentia em estado vegetativo, ou como se sua vida estivesse “still”, em suspenso. Sobre esse desenho, Sarah Lowe (2005) percebe que:

This image precedes a period during the early 1950s when she made thirteen paintings in less than four years. As her health declined, she ceased painting self-portraits, which required hours staring into a mirror, and turned instead to painting fruits and vegetables. Her painting *Naturaleza Viva*, from 1952, suggests that her endless days in bed led her to think of herself as a vegetable: the title translates as “living life” (or “living nature”). (LOWE, 2005, p. 233)

Em outros momentos, Frida Kahlo utiliza a expressão “natureza viva”, ao invés de “natureza morta”, ela utiliza em momentos mais otimistas, a expressão “Viva a vida”. Durante esse período, a morte torna-se uma presença constante em sua obra, Frida encara a morte sem medo, usando apelidos para se referir a ela. Há de fato na cultura mexicana uma forma de celebrar a morte, de dançar com ela, a ponto de dizermos que a pintora estava a todo momento dançando com a morte. Em seu quadro “A very still “still life”, a exemplo de Van Gogh e seu quadro de girassóis, Frida personifica tanto o vaso, quanto as flores, conferindo-lhe feições humanas, com uma mão ao lado, que lembra um saco de grãos. O efeito é insólito e peculiar, típico dos pintores surrealistas e mantém um certo grau de humor. Ao criar tal efeito, Frida Kahlo rompe com a tradição deste gênero “natureza morta”, criando a ambiguidade entre vida/morte ou dando vida àquilo que devia estar morto. Sua natureza morta nunca está completamente morta, ela sempre inclui um elemento com vida, seja uma pomba e um sol animado com raios escaldantes, um papagaio, um pássaro, um de seus cachorros ou macacos, com bandeiras do México e frases “Viva a Vida”. Nesse sentido, Herrera observa que Frida Kahlo politiza sua natureza morta, subvertendo mais uma vez um gênero da pintura. Ao dar



vida à natureza morta, Kahlo desestabiliza nosso olhar, nos tirando da nossa zona de conforto e nos levando a refletir sobre temas tão caros como morte/vida.

Outro quadro que nos chama muito a atenção devido ao seu aspecto fortemente apelativo seria a imagem que aparece na capa do diário e apresenta a figura de Frida Kahlo com asas, os seios a mostra e o corpo coberto por folhas aparentemente em chamas. Frida aparece de forma bastante fragilizada e diante da figura há um diálogo “Are you going?” questiona e ela responde “No” e abaixo “Broken wings”. Essa imagem nos parece bastante significativa, nela pode-se ler a impossibilidade do movimento, as asas quebradas podem denotar a perna, como membro de mobilidade, a incapacidade de se mover e se referem a amputação da perna da pintora. Por vezes, as asas podem ser comparadas à imaginação da pintora, se colocarmos ao lado dessa imagem, uma outra que traz a imagem do pé de Frida dele saindo ramos e abaixo a seguinte frase: “Feet what I do I need them for If I have wings to fly” (2005, p. 274). Para Sarah Lowes, a referência às asas seria um chamado aos anjos ou a alguma intervenção divina. Entendemos as asas como seu poder imaginativo e criativo, mesmo com os pés rompidos, quebrados, removidos, a pintora ainda pode

confiar em seu poder para criar livremente. No entanto, em “Alas Rotas”, vemos que esse poder está interrompido, o corpo partido reflete a impossibilidade de usar seu poder imaginativo. Seus pés são extremamente emblemáticos e aparecem, também, em “What water gave me”, que será analisado em seguida.

Hayden Herrera (2002) observa que as diversas e desnecessárias cirurgias, em muitos casos, eram uma forma de autossabotagem e, também, de narcisismo, uma forma de chamar a atenção:

Each operation brought her admiration and sympathy and most important, the attention of Diego. One of her doctors said that her health depended on her feelings about Rivera. When he was away or she felt abandoned by him, she would precipitate a crisis. When he was at her side, she recovered. This pattern must have had its origin in her childhood, when she had polio and her father took it upon himself to restore his favorite daughter to health. (HERRERA, 2002, p. 194)

A relação de Frida Kahlo com analgésicos e morfina para atenuar a dor era bastante complicada. Sob o efeito dos remédios, entrava em um estado quase maníaco, afirmando que ela poderia operar sua própria revolução (HERRERA, 2002, p. 197). Contudo, sem os remédios entrava em um período de forte depressão, perdendo a

alegria e o entusiasmo, que lhe eram tão peculiares. Seu estado oscilava entre períodos de excitação e de depressão e ansiedade:

August 1953. It's certain they are going to amputate my right leg. Details I don't know much, but opinions are very reliable. Dr. Luis Mendes and Dr. Juan Farill. I am very very worried, but at the same time I feel it would be a relief. In the hope that when I walk again, I'll give what remains of my courage to Diego. Everything for Diego. (KAHLO, 2005, p. 277)

Esse fragmento do diário aparece junto a uma imagem bastante significativa do período de sofrimento para a pintora. A imagem parece dialogar com outras imagens como “Broken wings” e “Broken Column” e está meticulosamente bem construída, trabalhada nos mínimos detalhes. No lugar da cabeça há uma pomba e abaixo aparece escrito “The pigeon made mistakes. It made mistakes”. Pássaros são sempre alegóricos na pintura e no diário de Frida Kahlo. Geralmente, eles simbolizam liberdade e paz. No lugar dos braços, são desenhadas asas, lembrando sua frase “Feet what I do I need them for If I have wings to fly” (KAHLO, 2005, p. 274). A coluna vertebral é substituída por uma lança, ajustada à cintura por uma faixa. A perna direita é trocada por uma estrutura em espiral, que sustenta o corpo. Alfonso de Toro (2013, p. 326) aproxima essa imagem do

diário de Frida Kahlo à pintura de Salvador Dalí. *The Burning Giraffe*, de 1936, e à pintura *Minotauro*, também de 1936. Ambas pinturas de Dali representam um corpo feminino fragmentado e destruído, com gavetas no lugar dos seios, sustento por uma estrutura. A figura do Minotauro, também utilizada por Picasso, representa a loucura ou os impulsos que não podem ser controlados. Em 11/02/1954, a cirurgia foi realizada, Frida Kahlo expressa em seu diário o sofrimento a que ela foi submetida:

They amputated my leg 6 months ago. It seemed to me centuries of torture and at times I nearly went crazy. I still feel like committing suicide. Diego prevents me from doing it in the vain belief that maybe he will need me. He has told me so and I believe him. But I have never suffered so much in my life. I'll wait a while. (KAHLO, 2005, p. 278)

Após a cirurgia, Frida Kahlo teve períodos de altos e baixos, de grande otimismo, mas também de muita dor e sofrimento, aos poucos foi recuperando a confiança em caminhar e em pintar. Ela estava grata a todos os amigos que a acompanhavam, mas tinha a certeza que sua jornada havia chegado ao fim e que não gostaria de voltar, como deixa claro Hayden Herrera em sua biografia:

When she succumbed eleven days later, her death was reported as being caused by pulmonary embolism, but, given her suicide

attempts, many of Frida's friends believe that she killed herself. The last words in her journal would suggest as much "I hope the exit is joyful – and I hope never to come back – Frida". The diary's last drawing is a black angel rising, surely the angel of death. (HERRERA, 2002, p. 219)

No final de seu diário, Frida Kahlo tem a necessidade não só de escrever um resumo de sua vida, como pinta um novo quadro com a sua árvore genealógica. Em toda a sua obra, Frida Kahlo opera uma reflexão sobre ela mesma, sobre suas origens e seu lugar no mundo. No final de sua vida, ela queria tornar sua obra mais política, deixando seu legado ao mundo. Ela encontrava sua força em seus ancestrais, as ruínas mexicanas aparecem como uma metáfora para a sua própria vida.

## **OS DIÁRIOS DE VIRGINIA WOOLF**

Enquanto Frida Kahlo retomou seu processo de escrita apenas em 1944, Virginia Woolf tem uma longa história com a escrita de seus diários. Seus primeiros ensaios datam de 1904, durante esse período ela também inicia a escrita de seu romance *The Voyage Out*, que somente será publicado em 1915. O primeiro volume de seus diários data de 1915 a 1919, momento da publicação de seus romances iniciais. O quinto e último volume refere-se aos anos de 1936 até

o momento da sua morte em 1941. Contudo, no prefácio do primeiro volume, Virginia Stephen aos quinze anos já mantinha um diário, em 1897. Entre os anos de 1898 e 1915, Woolf tinha no mínimo cinco cadernos, mas ela manteve-se fiel à escrita dos seus diários com maior regularidade a partir de 1915, depois de seu casamento com Leonard Woolf, por volta da publicação de seu primeiro romance, *The Voyage Out*. Os diários de Virginia Woolf foram organizados por Anne Olivier Bell e o primeiro contém uma introdução de Quentin Bell, sobrinho de Woolf, casado com Anne O. Bell. Quentin Bell, na introdução do primeiro volume, previne o leitor dizendo que se pode considerar o diário como uma obra de arte, não igual, mas no mesmo patamar que seus romances *The Waves* ou *To The Lighthouse*.

Uma questão importante colocada por Quentin Bell é até que ponto se considera o diário como arte ou como um documento histórico. Virginia Woolf estava sempre dizendo a verdade em seus diários ou ela ficcionalizava como fazia em seus romances? Até que ponto há a dramatização de uma escrita do diário, pensando justamente na construção de uma persona pública? Woolf estava escrevendo para si ou tinha um leitor idealizado em mente? A esse respeito, Quentin Bell pondera:

Virginia Woolf's reputation for truthfulness was not good. She was supposed to be malicious, a gossip, and one who allowed her imagination to run away with her. At least one of her friends, foreseeing the publication of her letters and of this diary, tried to warn posterity that it must not believe everything that she might tell it. (BELL, 1977, p. XIII)

Diante disso, deve-se lembrar que Virginia Woolf é uma escritora e que os retratos pintados/escritos de outras personalidades de seu tempo são também fruto de sua imaginação aguçada, não devemos, portanto, pensar que são a mais pura e verdadeira face da realidade, mas que contêm seus julgamentos e estão sujeitas à sua perspectiva, e esta nem sempre é confiável. Bell adverte que suas cartas são ainda mais exageradas pois Woolf tinha como objetivo entreter seu leitor. Interessante notar, por meio das advertências de Quentin Bell, o retrato de Virginia Woolf produzido por meio de seus diários, o leitor tem acesso a uma faceta de Virginia Woolf que normalmente ele encontra em seus romances, uma Woolf que é “malicious, a gossip one”. Por outro lado, outras facetas de Woolf são demonstradas por meio de seus diários: uma mulher inteligente e interessante em contato com seus contemporâneos; uma mulher de uma mente afiada e aguçada, que de tempos em tempos sofria um colapso mental, após as muitas perdas sofridas ao longo de sua vida.

*A Writer's Diary* foi organizado e editado por Leonard Woolf em 1953, o diário compreende um período de vinte e sete anos, durante os anos de 1915-1941, nele temos uma ideia das atividades de Woolf, de pessoas que ela encontrava, seus pensamentos sobre a vida, sobre ela mesma e sobre os livros que ela escrevia. Nesse sentido, os diários representam um vasto material para aqueles que querem se dedicar à crítica genética, pois eles oferecem matéria prima como a gênese do processo de construção de seus romances. Virginia Woolf registra em seus diários o que ela estava lendo, o que ela estava escrevendo, como surgem as primeiras ideias para um romance, como o livro é publicado, quantas cópias são vendidas, as opiniões de seus contemporâneos sobre os romances publicados; como ela reagia a tais críticas e como elas a afetavam e, por fim, como surgiam as ideias para um segundo livro, mesmo em meio às crises mentais. Além disso, o leitor tem acesso ao diálogo de Woolf com outros escritores, outros intelectuais, família e amigos sobre seus livros.

*Moments of Being* pode ser lido também como um diário ou a escrita de memórias de Woolf. Na primeira parte temos suas primeiras lembranças, narradas para seu sobrinho Julian Bell sobre as impressões de sua irmã, Vanessa



Bell. Nesse momento, Woolf está tentando expandir suas habilidades como escritora, tentando equilibrar sua imaginação poética, com as convenções literárias. O retrato produzido é uma Virginia Woolf ainda vulnerável, não tão segura com o público para quem ela está escrevendo. Há uma certa consciência de si mesma e do “eu” que ela quer projetar para o seu leitor, mas o resultado, como explica Jeanne Schulkind é a de uma jovem escritora como fruto da “Victorian tea table manner”. Já em “Sketch of the past”, Jeanne Schulkind aponta que:

“Sketch of the past” provides a sharp contrast with its easy, unaffected manner revealing an ego so unaware of itself that it appears almost impersonal. So confident she is now, so much a master of her material, that she need not even be bothered to decide on a form before beginning [...] The memoir is characterized by a flowing, ruminative expansiveness; it presents a consciousness which follows its own peculiar byways rather than a pre-ordained route as it ponders the meaning of reality and the mystery of identity. (SCHULKIND, 1985, p. 16)

Enquanto “The Memoir Club” encontramos uma Virginia Woolf mais madura, que confronta os valores vitorianos com aqueles do seu grupo Bloombury. A família é vista sob uma perspectiva histórica mais ampla, explica Schulkind, ao passo que todos vão encontrando seu caminho, Thoby em

Cambridge, Vanessa na pintura e Virginia com a sua escrita. Já em “Am I a snob” o leitor se depara com uma Virginia Woolf do alto da sua fama, uma escritora estabelecida e reconhecida, em 1936. Woolf investiga a si mesma e seu meio, seus privilégios e as limitações da sua classe social. “Am I a snob” é mais um retrato de Virginia Woolf e ela mesmo contestando essa imagem. Enfim, em *Moments of Being*, demonstra todo um processo de desenvolvimento de Virginia Woolf no controle de sua escrita e procurando veicular uma imagem ao seu leitor que nem sempre é aquela que reconhecemos da romancista.

### **FRIDA KAHLO E A REVOLUÇÃO**

Ao passo que Frida Kahlo ia perdendo a saúde, sua vida foi se resumindo à sua pintura, a Diego Rivera e à política. Essa última tornou-se uma parte significativa de sua vida. Declarando-se comunista, passou a se preocupar mais com o aspecto político de seus quadros e como eles poderiam contribuir de forma mais efetiva com o partido Comunista. Em muitos de seus quadros e fotografias pode-se notar tal inclinação, como por exemplo, em uma de suas fotos ela desenha Marx em seu colete e os símbolos comunistas, uma foice e um machado. Em outro quadro, ela escreve que o comunismo é a salvação para os doentes.

Dina Comisarenco Mirkin (2007) no artigo “Moon, Sun, Me” concentra-se no valor da arte de Frida Kahlo. Ela observa que Frida está sempre tecendo diferentes níveis de significados, fios pessoais e sociais, revelando uma realidade complexa, que evoca aspetos psicológicos, históricos e políticos. Ela usou gêneros pictóricos tradicionais, como retratos, crônicas, alegorias e naturezas-mortas. Diferentes temas poderiam ser encontrados em suas obras: a construção do que é ser mulher, suas expectativas e preconceitos, maternidade, infertilidade, fidelidade/infidelidade, sexualidade (hétero, homo, bissexualidade) e violência de gênero. Mirkin assegura que:

Frida's deliberate self-construction as a living icon of the Revolution and “Mexican identity” led the artist to develop a series of images crossing distinct pictorial genres alluding to the longsuffering, but strong, indomitable woman artist. [...] Together with her husband, renowned muralist, Diego Rivera, she was a key figure of the complex, bloody and heroic political history of post-revolutionary Mexico. (MIRKIN, 2007, p. 179)

Frida Kahlo estava pronta para se identificar com o oprimido, com aqueles que sofrem, com os rebeldes e se indignava diante das injustiças. Seu trabalho também poderia ser lido como uma autoconstrução do ícone da Revolução, da identidade mexicana, mas também, como retrato de

seu sofrimento, de sua coragem e de sua força como mulher artista, que estava quebrando as fronteiras para se estabelecer no mundo das artes. Sua imagem criada por Diego Rivera, em seus murais, também ajudou na construção de Frida Kahlo como um ícone da Revolução.

In *Marxism Will Give Health to the Sick*, 1954, Frida, dressed in an orthopedic corset and clutching a red book that must be Marx's *Capital*, is the victim saved by the miracle-making saint, Karl Marx. Two enormous hands, one with an extra eye signifying wisdom, descend from the vicinity of Marx to support Frida so that she can cast aside her crutches. Another hand projects from Marx's head and strangles an American eagle, which is a caricature of Uncle Sam. Beneath the eagle rivers run red and an atomic bomb explodes. The other side of Marx's head is touched by a peace dove that hovers protectively over both Frida and a globe dominated by the Soviet Union, where the rivers are blue. Until 1954, Frida had painted only one quasi-political painting. (HERRERA, 2002, p. 215)

Suas pinturas, também, revelam o México pós-revolucionário, mostrando visões nacionalistas e suas conexões com os povos nativos e também suas conexões políticas nos círculos intelectuais da época. Rosa Casanova em seu texto "Images and Impressions of an Icon" 2007 ("Imagens e impressões de um ícone") fala de uma

autoconstrução de uma persona, que evoca uma imagem cosmológica do martírio, construída através de suas pinturas e fotografias.

O trabalho de Kahlo pode ser entendido como uma reflexão e uma extensão de seu sofrimento e corpo ferido, mas também como um retrato de um país como uma ferida eternamente aberta. As pinturas de Frida são mais autorreferenciais e autorreflexivas, e algumas delas mostram sua consciência política. Como Frida Kahlo se concebeu nascida com a revolução, ela sempre procura refletir e transcender este evento central na história do México. Deve ser lembrado que ela se tornou comunista quando tinha vinte anos. Ela recebeu Trotsky em sua casa, antes de ele se mudar para alguns quarteirões da Casa Azul. Eles tiveram um caso, pouco antes de seu assassinato em 1937. Embora, Frida Kahlo não estivesse completamente de acordo com a decisão de Diego Rivera de trazer Trotsky para o México, ela foi durante toda a sua vida Stalinista. Ao final da sua vida, Frida Kahlo dedicou sua vida e obra à luta comunista.

### **FRIDA KAHLO E O SURREALISMO**

A relação de Frida Kahlo com o surrealismo começou quando André Breton viajou para o México, 1938 e se apaixonou pelo trabalho de Frida. Apesar das declarações

dela, dizendo que ela não pinta sonhos, mas sim a realidade. Enquanto Breton a considerava uma “surrealista auto-inventada”, quase como uma surrealista nata, Kahlo não se via como parte totalmente integrante do movimento, ela expressava seus sentimentos mais íntimos, mas não gostava de mistificá-los. Em sua biografia, Hayde Herrera, declara:

“I never knew I was a surrealist”, she said, “till André Breton came to Mexico and told me I was”. Increasingly as the years went on, she rejected the Surrealist label: “I never painted dreams,” she pointed out. “I painted my own reality”. (HERRERA, 2002, p. 124)

Apesar da negação, Herrera nota que o Surrealismo operou uma grande transformação no trabalho de Frida Kahlo e permitiu que ela aprofundasse a sua fantasia, que estava intrinsicamente ligada à sua cultura nativa. Logo após seu encontro com Breton, ela foi convidada para expor na galeria do então surrealista Julien Levy, em Nova Iorque. Essa exposição teve um tremendo impacto na carreira de Frida Kahlo, diversos jornais escreveram elogiando seu trabalho. Após esta primeira exposição, Frida Kahlo viaja para Paris, onde faria uma outra exposição, organizada por Breton. Mas quando ela é tomada de surpresa ao saber que nada havia sido organizado para a exposição. Em sua carta à Nickolas Muray, fotógrafo norte-americano de

origem Húngara, seu amante por algum tempo, ela expõe sua revolta:

Until I came the paintings were still in the custom house, because the s. of a b. Breton didn't take the trouble to get them out... So I had to wait days and days just like an idiot till I met Marcel Duchamp (marvelous painter), who is the only one who has his feet on the earth, among all this bunch of cocoo lunatic sons of bitches of the surrealists... Well, after things were more or less settled as I told you, a few days ago Breton told me that the associated of Pierre Colle, an old bastard and son of a bitch, saw my painting and found that only two were possible to be shown, because the rest are too "shocking" for the public! I could kill that guy and eat it afterwards... (HERRERA, 2002, p. 119)

A exposição foi um sucesso, apesar de Frida Kahlo não concordar totalmente com os objetos de Breton trazidos do México. Herrera aponta que houve um reconhecimento generalizado da maior parte dos pintores franceses: Joan Miró, Kandinsky, Picasso, Tanguy, Paalen e grandes personalidades do Surrealismo. De todos os quadros de Frida Kahlo "What the water gave me" seria o mais surrealista. O quadro apresenta elementos bem característicos da pintura de Frida Kahlo, inclusive ela utiliza outras pinturas, mas como miniatura, como por exemplo, o quadro "Two Nudes in a Forest", pintado em 1939. Outro exemplo é a imagem do casamento dos pais,

também utilizada em outra obra de 1936, “My grandparents, my parentes, and Me”. E, finalmente, outro exemplo é “My dress Hangs Here” de 1933-1938.

Dessa forma, podemos perceber que o quadro “What the Water Gave Me” poderia ser entendido como uma colcha de retalhos ou uma colagem de vários outros quadros em *myse-en- abyme*. Breton quando viu o quadro pela primeira vez, disse que a sua pintura era como “a *beribboned bomb*” (uma fita ao redor de uma bomba), Teresa del Conde, no artigo “Frida Kahlo and Fridomania” apresenta-nos sua perspectiva sobre esse quadro e explica como Frida Kahlo pintou o retratou a partir de suas memórias da infância, de ver-se submersa em uma banheira. Outras obras de Frida Kahlo poderiam ser usadas para demonstrar o surrealismo de Frida Kahlo, trabalhos de 1927, como o “Portrait of Miguel N. Lira”.

### **VIRGINIA WOOLF E A LINGUAGEM SURREALISTA**

A linguagem dos romances de Virginia Woolf estava também em plena consonância com os movimentos de vanguarda, podemos compreender a forma como ela representa seus personagens a partir de múltiplos pontos de vista e diversos planos narrativos, como uma linguagem cubista. Mas em muitos momentos podemos



ler as imagens de Woolf como quadros surrealistas. Como a banheira de Frida Kahlo, Woolf também utiliza alguns pontos de fuga a partir de um detalhe externo, liberando uma série de interpretações e associações. Poderíamos citar alguns momentos da escrita de Woolf que poderiam ser considerados quadros surrealistas, como por exemplo os sonhos de Rachel Vinrace no romance *The Voyage Out*. Rachel apreende em seu sonho pequenos homens ou mulheres jogando cartas, que poderia equivaler a um quadro surrealista de Frida Kahlo. Outro momento surreal seriam as cenas de loucura Septimus Smith em que o personagem vê as fibras do seu corpo conectadas às folhas das árvores, em um outro momento Septimus vê o amigo Evan, que foi morto na guerra, surgir em um jardim de flores. A figura da velha mendiga, em *Mrs. Dalloway*, por si só representa uma imagem surreal, mas Woolf enfatiza o caráter insólito da cena, conferindo-lhe de uma linguagem incompreensível, de uma sexualidade irreconhecível e sua canção dissolve as barreiras do tempo, lançando-a a um tempo primitivo e atemporal.

Em *Orlando, a biography* (1928), Woolf subverte o gênero da biografia, mesclando ficção e fatos históricos e reais baseados na vida de Vita Sackville-West, mas

também recria fatos surreais em torno da personagem. O próprio enredo do romance pode parecer surreal ao leitor contemporâneo, Woolf retrata não apenas a vida de Orlando em torno de seu nascimento e morte, mas sim ao longo de três séculos. Após a grande queda e depois de se desiludir com Sasha, a princesa russa por quem se apaixona, Orlando dorme por 7 dias e 7 noites. Para escapar dessa decepção amorosa, Orlando refugia-se na Turquia, onde se torna um embaixador. Depois de passar por um transe, Orlando torna-se mulher. Woolf o faz de maneira muito natural, contudo ela desestabiliza a noção de realidade do leitor, quando rompe com as suas expectativas, a partir do insólito e do peculiar.

*Flush, a biography* (1933) segue as mesmas linhas de construção de *Orlando*, com um humor sagaz e afiado, Woolf apresenta um enredo extremamente surreal, a narrativa é contada a partir do ponto de vista do cachorro da poeta Elizabeth Barrett Browning. Ao contar a biografia de um Cocker Spaniel, Woolf satiriza os grandes biógrafos, tal como Leslie Stephen, além de denunciar a opressão feminina na era vitoriana, a partir do ponto de vista de Flush. O surreal e o insólito ocorrem ao personificar o cão e silenciar a heroína, Flush ocupa uma posição tão marginal, quanto à própria dona, mas acaba tendo mais agência e mais liberdade.

Por fim, a peça *Freshwater* (1935), sobre a tia-avó de Virginia Woolf, a fotógrafa Julia Cameron, está repleta de cenas surreais, os diálogos, embora compreensíveis, são extremamente absurdos. Há cenas completamente insólitas, por exemplo, quando Ellen Terry, a atriz e modelo das fotos, alimenta um boto com seu anel. A peça fica ainda mais insólita com a chegada dos caixões e da rainha Vitória. Woolf com seu aguçado senso de humor encontrava, assim como Frida Kahlo, o surreal e o insólito nas cenas mais banais da vida diária. Embora o sofrimento seja enfatizado em ambas, não se pode esquecer o poder subversivo do humor em suas obras.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Espero ter demonstrado como essas duas artistas diferentes, com diferentes percepções, estavam questionando e rompendo com a tradição, revolucionando as formas de representação e ampliando as fronteiras de gênero e identidade. As duas estavam refletindo sobre o processo criativo e estavam criando uma forma inovadora para representar suas visões. Elas transformaram sua dor em arte, elas queriam revolucionar o mundo e isso começaria a partir dos reinos de suas próprias casas. Ao romper com a tradição patriarcal, elas também estavam refletindo sobre sua própria

herança, procurando suas raízes, pensando em suas mães literárias e artísticas.

Pode-se perceber que ambas estavam conscientes da forma como se apresentavam ao mundo por meio de suas obras e das imagens por meio das fotografias veiculadas em diversos meios. Woolf, que detestava posar ou ser fotografada, aparece de diversas maneiras: glamourosa, como celebridade da sociedade britânica, jovem, frágil, etérea, apolítica. Em outras vezes, sua imagem é de uma feminista aterrorizadora, quando está atrelada à peça *Who's afraid of Virginia Woolf*, de Edward Albee. Frida Kahlo, ao contrário, acostumada às lentes do pai, apruma o corpo frente à câmera, parece destemida, segura, por vezes, imbatível.

Ambas utilizaram o diário como forma de construção de uma persona pública. Ambas ficcionalizaram o sofrimento, seja por meio da escrita ou por meio da pintura, no caso de Frida Kahlo. É possível perceber nessas obras uma certa performance do sofrimento, uma teatralização ou encenação do mesmo frente a um público que compartilha e purifica suas emoções.

Tanto Virginia Woolf, quanto Frida Kahlo passaram longos períodos reclusas e solitárias na cama e transformaram esse exercício da escrita em arte, como uma tarefa de

autorreflexão e recriação. A impossibilidade de locomoção, o estar “still” e “ill” possibilitou um espaço para a imaginação, enquanto o corpo estava paralizado, a mente seguia em seu processo de criação constante. Frida Kahlo trocou os pés por asas aladas; Woolf durante toda a vida, entre períodos de desestabilidade mental e fragilidade corporal, refletiu e escreveu sobre a literatura, não apenas sobre suas mães literárias, mas também sobre seus pais literários.

Ao final desse trabalho, deixamos mais questionamentos do que respostas: Os diários podem ser considerados como obras de arte? Até que ponto há uma dramatização consciente da escrita de ambas que aponta para a construção de uma persona pública? Realmente, pode se falar em uma performatividade do sofrimento em suas obras?

## REFERÊNCIAS

- BELL, Quentin. Introduction. In: BELL, Anne Olivier (Ed.). *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. I. 1915-1919.
- CASANOVA, Rosa. Images and Impressions of an Icon. In: CASANOVA, Rosa et al. *Frida's Frida*. Ciudad de Mexico: Citi, p. 93-132, 2007.
- CONDE, Teresa del. Frida Kahlo and Fridomania. In: CASANOVA, Rosa et al. *Frida's Frida*. Ciudad de Mexico: Citi, p. 25-85, 2007.
- CORTANZE, Gérard. *Frida Kahlo: The Gisèle Freund Photographs*. New York: Abrams, 2013.
- FUENTES, Carlos. Introduction. In: *The Diary of Frida Kahlo: An intimate self-portrait*. New York: Abrams, 2005.

- FRANCO, Maria Teresa. Frida Kahlo: Self-portrait in Ink. In: *Frida's Frida*. Mexico City: Citi, p. 141-170, 2007.
- HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: The Paintings*. New York: Harper Perennial, 2002.
- FREUND, Gisèle. *Gisèle Freund Photographer*. Foreword Christian Caujolle. Tradução de JohnShepley. New York: Harry Abrams, 1985.
- KAHLO, Frida. *The Diary of Frida Kahlo: An intimate self-portrait*. Introduction of Carlos Fuentes. New York: Abrams, 2005.
- KAHLO, Frida. *Frida's Frida*. Mexico City: Citi, 2007.
- LEE, Hermione. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *On Being Ill*. Massachusetts: Paris Press, 2012.
- LOWE, Sarah M. Essay and Commentaries. In: *The Diary of Frida Kahlo: An intimate self- portrait*. Introduction of Carlos Fuentes. New York: Abrams, 2005.
- MARCUS, J. Wrapped in the Stars and Stripes: Virginia Woolf in the U.S.A. *South Carolina Review*, v. 29, n. 1, 1996.
- MIRKIN, Dina Comisarenco. Moon. Sun. Me?. In: *Frida's Frida*. Mexico City: Citi, 2007.
- OLIVEIRA, Maria A. Virginia Woolf and Victoria Ocampo: A Brazilian Perspective. In: VANDIVERE, Julie; HICKS, Megan (Eds.) *Virginia Woolf and her Female Contemporaries*. South Carolina: Clemson University Press, 2016.
- ORENSTEIN, Gloria. Frida Kahlo: Painting for Miracles. *Feminist Art Journal*, fall, p. 7-9, 1973.
- SILVER, B. *Virginia Woolf Icon*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- STELLWEG, Carla. *Frida Kahlo. The camera seduced*. Mexico City: La Vaca Independiente, 1992.
- TORO, Alfonso. Frida Kahlo's Transpicturality Revisited: Transmedial Dispositives, Representation, and Anti-Representations. In: GERNALZICK, Nadja; PISARZ-RAMIREZ, Gabriele. (Org.). *Transmediality and Transculturality*. Heidelberg: Universitatverlag, p. 305-348, 2013.

WOOLF, Virginia (1935). *Freshwater: A Comedy*. Lucio Rutuolo (Ed.). New York: Harvest Book, 1976.

WOOLF, Virginia. *A Writer's Diary*. Ed. Leonard Woolf. London: Harverst Book, 1982.

WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. Ed. Jeanne Schulkind. London: Harverst Book, 1985.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Penguin Classics, 1992.

WOOLF, Virginia (1928). *Orlando*. London: Penguin Books, 1993.

WOOLF, Virginia (1915). *The Voyage Out*. London: Oxford University Press, 2009.

WOOLF, Virginia (1933). *Flush, a biography*. London: Vintage, 2011.

### **Maria Aparecida de Oliveira**

Doutora pela Universidade Federal da Paraíba Faz parte do grupo de pesquisa: Kew, Grifes.

Email: [mariaaoliv@yahoo.com](mailto:mariaaoliv@yahoo.com)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2889350069897138>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4815-7659>

## VIRGINIA WOOLF E A MULHER INGLESA DO INÍCIO DO SÉCULO XX: *PHYLLIS E ROSAMOND* À LUZ DA TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA

Ednelza Magalhães Nunes Duarte da Silva  
Rita de Cássia Mendes Pereira

**Resumo:** O presente artigo se propõe a analisar, no conto “Phyllis e Rosamond”, escrito por Virginia Woolf, em 1906, os possíveis interpretativos sobre a mulher de classe média inglesa do início do século XX. A autora tem um projeto de fala que, nesse texto, ela sustenta e organiza por meio do gênero narrativo. Para abordar a sua condição de sujeito da linguagem e suas conexões com os demais sujeitos compreendidos no ato comunicacional, a presente análise se apoia na Teoria Semiolingüística de Patrick Charaudeau e, particularmente, na noção de imaginários sociodiscursivos, compreendida como conceito chave para o desvendamento da realidade psicossociohistórica na qual estavam inseridas Virginia Woolf e sua obra. Complementarmente, o estudo toma como referência o quadro sobre os sujeitos da linguagem no modo de organização narrativo, de acordo com a proposição de Machado e Mendes. As autoras propõem diferenciar o sujeito social (Eu comunicante) do escritor, definido como sujeito narrativo. A noção de sujeito narrativo abarca, também, os múltiplos sujeitos da enunciação (narrador e personagens), com identidades discursivas distintas, mas que atuam de forma integrada aos propósitos do Eu comunicante e à concepção idealizada do Tu destinatário. Cada um desses sujeitos compreendidos pela noção de Eu enunciador consubstancia possíveis interpretativos sobre a mulher de classe média na Inglaterra do início do século XX. O jogo de contraditórios, articulado a partir do projeto de fala da escritora, visa, em última instância, desvelar e desconstruir os padrões de dominação próprios às sociedades patriarcais.

**Palavras-chave:** Teoria Semiolingüística. Imaginários Sociodiscursivos. Virginia Woolf. Possíveis Interpretativos.

**Abstract:** This paper aims to analyze the possible interpretations about the English middle-class woman of the early twentieth century represented in the short story “Phyllis and Rosamond”, written by Virginia Woolf in 1906. In this text, the author has a speech project that



is sustained and organized through the narrative genre. To deal with the author's condition as a subject of language and her connections with the other subjects involved in the communication act, this analysis is based on Patrick Charaudeau's Semiolinguistic Theory and, particularly, on the notion of socio-discursive imaginaries, taken as a key concept to throw light on the psychosocial history reality in which Virginia Woolf and her work were inserted in. In addition, the study takes as reference the language subjects framework adapted to narrative discourses, as proposed by Machado and Mendes. The authors' purpose is to differentiate the writer's social subject (I communicator), usually taken as a narrative subject. The notion of a narrative subject also integrates the multiple subjects of enunciation (narrator and characters), with distinct discursive identities, but acting in an integrated way to the purposes of the speaker (I communicator) and to the idealized conception of the listener (You addressee). Each of these subjects understood by the notion of I enunciator constitutes possible interpretative sums about the middle-class woman in England of the early twentieth century. The contradictory role articulated in the writer's speech project, at last, aims to reveal and deconstruct the domination pattern proper to patriarchal societies.

**Keywords:** Semiolinguistic Theory. Socio-discursive Imaginaries. Virginia Woolf. Possible Interpretations.

## INTRODUÇÃO

A Análise do Discurso (AD) franco-brasileira considera que os sujeitos do discurso são psicossociohistóricos (MENDES, 2012). O ato de linguagem pressupõe procedimentos discursivos definidos em conformidade com o objetivo inicialmente delineado por aquele(s) que produz(em) e enuncia(m) o discurso mas, também, com as características e ações dos demais sujeitos da linguagem envolvidos no contrato de comunicação. Ao analista do

discurso cabe, como procedimento fundamental, investigar quem são os sujeitos da linguagem, situá-los em contextos sócio-históricos, elucidar as finalidades discursivas que os mobilizam e os possíveis interpretativos implícitos do ato comunicacional. Nessa perspectiva, tomando como fonte o conto “Phyllis e Rosamond”, escrito por Virginia Woolf, o presente artigo se propõe a evidenciar os possíveis interpretativos sobre a mulher inglesa do início do século XX e que, mediante estratégias próprias ao modo narrativo de organização do discurso, são postos em evidência no texto. Para essa abordagem é essencial, em primeiro lugar, afirmar a condição de sujeito social da autora, que, como Eu comunicante, dialoga com os imaginários sociodiscursivos que circulam na sociedade (CHARAUDEAU, 2017), mas, ao mesmo tempo, intenta um rompimento com convenções sociais vigentes.

A autora tem um projeto de fala, que ela organiza, nesse texto especificamente, por meio do gênero literário conto. No ato comunicacional, que envolve a produção e enunciação de discursos relativos à condição das mulheres, Woolf adota, como estratégias, a narrativa e o discurso direto livre. Essas formas permitem a projeção de vários sujeitos da linguagem, com peculiares identidades narrativas,

apresentados com características psicosociohistóricas distintas. Por meio desses sujeitos se revelam os possíveis interpretativos em relação à condição das mulheres de classe média na Inglaterra no início do século XX.

Com base na Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau (2014) e com apoio do quadro dos sujeitos da linguagem próprios ao discurso literário narrativo, de acordo com a proposição de Machado e Mendes (2014), o presente trabalho busca evidenciar como, nas circunstâncias de produção e enunciação do discurso, os possíveis interpretativos são construídos em estreita relação com o imaginário sociodiscursivo e com o efeito de sentido visado pela escritora.

### **VIRGINIA WOOLF E O CONTO *PHYLLIS E ROSAMOND* NA INGLATERRA DO INÍCIO DO SÉCULO XX**

Virginia Woolf (1882-1941), nascida Adeline Virginia Stephen, em 25 de janeiro de 1882, era filha de Júlia e Leslie Stephen. Julia Prinsep Duckworth, viúva de Herbert Duckworth, casou-se com Leslie Stephen em 1878, trazendo consigo três filhos do casamento anterior – George, nascido em 1868; Stella, em 1869; e Gerald, em 1870. Leslie, por sua vez, trazia Laura, filha de seu primeiro casamento. Da união de Julia e Leslie Stephen nasceram Vanessa, em 1879; Thoby,

em 1880; Adeline Virginia, em 1882; e Adrian, em 1883. A relação de Virginia com a família reflete a diversidade de afetos e experiências com os pais, com o grupo dos meio-irmãos Duckworth e com os irmãos Stephen. Laura, por ser uma criança doentia, mantinha-se isolada dos demais (BELL, 1988).

É nessa estrutura familiar que Virginia, nos primeiros anos do século XX, inicia suas reflexões a respeito dos padrões de comportamento que limitavam as ações das mulheres. As convenções e a rigidez moral exaltadas no período que ficou conhecido como Era Vitoriana (1837-1901) ainda se faziam presentes durante a juventude de Virgínia, a reforçar valores e práticas patriarcais, e impactavam fortemente na definição dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. Anthony Burgess descreve a Era Vitoriana da seguinte maneira:

Foi uma época de moralidade convencional, de grandes famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa como a Eva de Milton. A moralidade rígida, o caráter sagrado da vida em família eram devidos em grande parte ao exemplo da própria rainha Vitória, e sua influência indireta sobre a literatura, assim como sobre a vida social, foi considerável. (BURGESS, 2003, p. 215)

Inserida no núcleo dos irmãos mais jovens, Virgínia tinha, no pai e nos meio-irmãos, exemplos de conformação ao modelo vitoriano de família. Destaca Alexandra Lemasson em sua biografia sobre Virginia Woolf: “Para Virginia, existe um fosso entre os filhos Stephen, de um lado, e Leslie, George e Gerald de outro. Enquanto os primeiros lhe parecem representativos desse início de século XX, os demais encarnam a seus olhos o que a era vitoriana simboliza de mais retrógrado” (LEMASSON, 2011, p. 73).

A família Stephen poderia ser identificada com a ideia de classe média, que compreendia um amplo espectro de condições socioeconômicas. Destituídas de títulos nobiliárquicos e de capital, essas famílias empreendiam esforços de ascensão social por meio dos estudos e de vinculação à estrutura estatal, no caso dos homens, ou de casamentos proveitosos, principalmente no caso das mulheres. Desse modo, assim como sua mãe e irmãs, a jovem Virgínia tinha, como a maioria das mulheres do grupo social ao qual pertencia, seus lugares e papéis fixados no ambiente doméstico e seu processo formativo inicial estava voltado para a conquista do casamento. O seu pai era reconhecido como intelectual e os irmãos já se engajavam nos papéis de colegas, estudantes universitários, funcionários

públicos, em busca de independência financeira e boa reputação. Às mulheres da família, como aponta Quentin Bell, sobrinho e biógrafo de Virginia Woolf, não foi dada a opção de frequentar escolas. Elas eram instruídas em casa pelos pais e por professores especializados em habilidades específicas, como “desenho, dança, música e conduta graciosa”, requisitos para “a aquisição de qualidades femininas” (BELL, 1988, p. 55).

As boas maneiras, distintas para homens e mulheres, eram requisitos para a manutenção do *status* advindo do nascimento e, principalmente, para o projeto de ascensão social que acabaria por favorecer todo o núcleo familiar. É esse o projeto que mobiliza, por exemplo, George Duckworth, meio-irmão de Virgínia, depois da morte da mãe, a iniciar as jovens irmãs na vida da “Sociedade”. As suas incisivas tentativas de inserção de Vanessa e Virginia nos meios nobiliárquicos são abordadas no ensaio “22, Hyde Park Gate”<sup>1</sup>, escrito em 1920, que acabou integrado ao livro de escritos autobiográficos de Virginia Woolf intitulado *Moments of being* (1976), organizado por Quentin Bell e Angélica Garnett e publicado no Brasil sob o título *Momentos de vida* (WOOLF, 1986, p. 187-204).

---

1 22, Hyde Park Gate foi o endereço de Virginia Woolf no bairro de Kensington, Londres, desde 1882, ano de seu nascimento, até 1904, quando mudou-se para o 46, Gordon Square, Bloomsbury, após a morte de seu pai.

De acordo com Woolf, George já usufruía de uma posição social vantajosa:

Ele era um solteirão de boa aparência, de cerca de trinta anos de idade, com uma renda de mais de mil libras por ano. Como secretário particular de Austen Chamberlain, ele era, naturalmente, convidado para todas as grandes festas de todos os grandes nobres. (WOOLF, 1986, p. 195)

Entretanto, ele nutria reverência pela nobreza britânica e havia decidido subir na escala social, com o auxílio de suas “mais pobres” e órfãs, porém “belas”, irmãs. A mais velha, Vanessa, foi a primeira a ser iniciada, e, depois dela, Virginia. Woolf relata as suas experiências nos eventos sociais da alta sociedade londrina e as orientações recebidas do irmão:

Eu já estivera na Semana de Maio em Cambridge, e minhas lembranças eram tão boas que faziam com que eu me perguntasse por que Vanessa achava os bailes de Londres tão detestáveis. Algumas noites mais tarde, descobri por mim mesma. Depois de duas horas de pé no salão de baile de *Lady Sligo*, depois de esperar ser apresentada a rapazes estranhos, de dançar uma dança de roda com Conrad Russell ou com Esmé Howard, de dançar muito mal, de ficar sem par, de ouvir George me dizer que eu estava bonita, mas que devia manter as costas retas, retirei-me para uma ante-sala e coloquei-me atrás de uma cortina, esperando que ela me ocultasse. Por algum tempo consegui

esconder-me. No caminho de casa ele me elogiou afetuosamente, garantindo que eu precisava apenas de prática para ser um sucesso social. (WOOLF, 1986, p. 199)

As ações propostas pelo meio-irmão, baseadas em convenções e procedimentos próprios aos jogos de conquista, não foram bem-sucedidas. O objetivo era manter as moças em contato com os meios nobiliárquicos para que, ali, encontrassem oportunidades de ascensão por meio do casamento. Entretanto, já nesta época, Virginia e Vanessa, cultivavam interesses em atividades artísticas e intelectuais que acabariam por definir o futuro de ambas: uma seria escritora e a outra, pintora. Isso as afastava dos projetos de George. Especialmente Virgínia, cuja escrita literária haveria de se tornar um foco permanente de tensões e questionamentos sobre o papel e a condição das mulheres (LEMASSON, 2011).

Embora tivesse origem em um círculo social conservador, marcado pela dominação patriarcal, que, comumente, excluía as mulheres do acesso à educação formal, há um aspecto que deve ser considerado no processo de formação intelectual de Virgínia e na sua atuação como escritora. Filha de um escritor influente e respeitado, ela viveu a infância inserida em uma rede de relações sociais onde circulavam,



presencialmente ou por meio de cartas, intelectuais como George Meredith (1828-1909), John Morley (1838-1923), Thomas Hardy (1840-1928), Henry James (1843-1916), entre outros. A atmosfera literária do seu espaço doméstico e o livre acesso à biblioteca do pai certamente serviram de estímulo para que Adeline Virginia Stephen começasse a escrever desde cedo.

Depois da morte de Leslie Stephen, em 1904, os quatro filhos Stephen mudaram-se para 46, Gordon Square, em Bloomsbury. Ali, os irmãos de Virgínia passaram a receber, nas noites de quinta-feira, os colegas de Cambridge. Nessas reuniões formou-se o embrião do que mais tarde se tornaria o famoso Grupo de Bloomsbury, composto por artistas e intelectuais livre-pensadores como Clive Bell, Lytton Strachey, Leonard Woolf, Maynard Keynes, Roger Fry, entre outros (WOOLF, 1986). Virgínia casou-se, em 1912, com Leonard Woolf, e o casal Woolf fundou, em 1917, a editora Hogarth Press, que passou a publicar não só os próprios livros, como, também, trabalhos de outros escritores importantes à época, a exemplo de Katherine Mansfield, T. S. Eliot, E. M. Forster. Coube à Hogarth, também, a publicação da primeira tradução britânica da obra de Freud.

Estudiosos da obra de Virginia Woolf consideram que a sua escrita foi inovadora, notadamente por dois aspectos. O primeiro diz respeito à técnica e ao estilo de narrativa que, ao incorporar o discurso indireto livre, permite a apresentação do “fluxo de consciência” de suas personagens (HUMPHREY, 1976; LEITE, 1993). Sobretudo nas suas obras da maturidade, a autora explora as experiências subjetivas dos personagens, de modo a induzir o leitor a refletir sobre o que acontece na mente dos sujeitos que povoam os seus textos. “Phyllis e Rosamond”, primeiro texto literário publicado por Virginia Woolf, tem como característica fundamental a presença de um(a) narrador(a) onisciente, que apresenta a história de modo a situar o leitor no contexto social e histórico e esmiuçar o perfil psicológico das personagens. As estratégias utilizadas pela escritora revelam-se especialmente proveitosas para a análise dos sujeitos do discurso e dos possíveis interpretativos que, por meio daqueles, se revelam no conto.

O segundo aspecto frequentemente destacado como inovador na escrita de Virginia Woolf diz respeito à forma singular como os seus textos se engajam no debate sobre questões relativas à condição da mulher, aos seus direitos e ao seu papel social na sociedade (LEMASSON, 2011; OLIVEIRA,

2012; CAMARGO, 2001). Woolf aponta para as desigualdades entre homens e mulheres e examina, com especial interesse, temas como a exclusão da mulher do ambiente público e do mundo da escrita. Em *A Brief History of English Literature*, John Peck e Martin Coyle destacam: “Tanto seus romances quanto seus ensaios reivindicam serem reconhecidos como portadores de uma crítica feminista altamente significativa, de fato inovadora, à exclusão das mulheres da independência econômica e intelectual” (PECK; COYLE, 2013, p. 258, tradução nossa).

À margem o debate sobre a pertinência da filiação de Virgínia Woolf ao que viria a ser considerada a “crítica feminista”, efetivamente, a abordagem sobre as diferenças entre homens e mulheres está presente em seus romances e contos, bem como em seus ensaios críticos e literários. Um desses textos se configurou como uma contribuição duradoura para o debate sobre as relações de gênero e impactou, de forma decisiva, as várias correntes do feminismo no Ocidente, na contemporaneidade. Trata-se do ensaio crítico denominado *A Room of One’s Own*, de 1929, traduzido para a língua portuguesa como *Um teto todo seu* (WOOLF, 2014). Neste trabalho, Virginia Woolf confere ao poder patriarcal, e ao autoritarismo que lhe é

inerente, a responsabilidade sobre a opressão vivenciada pelas mulheres e atenta para uma das facetas dessa opressão: a ausência de mulheres no meio intelectual.

As críticas à condição da mulher no sistema patriarcal estão presentes, também, em “Phyllis e Rosamond”, texto tomado aqui como fonte de investigação. O conto é uma narrativa ficcional sobre duas das cinco filhas de *Mr William* e *Lady Hibbert*, postas em contraponto com *Miss Sylvia Tristram*, personagem de destacada formação intelectual e ciosa da sua emancipação em relação aos padrões dominantes de comportamento feminino. Por meio das irmãs Phyllis e Rosamond Hibbert, da narrativa de suas ações e da forma como elas se expressam, Virginia Woolf expõe informações sobre o cotidiano da maioria das mulheres da classe média inglesa do início do século XX. A apresentação do comportamento e dos discursos atribuídos às personagens é frequentemente acompanhada de juízos de valor sobre as mulheres, especialmente sobre as moças solteiras, criadas como escravas dos salões. É o que se depreende do discurso transcrito a seguir, que Woolf faz enunciar pela voz do(a) narrador(a):

Vê-las na sala cheia de mulheres e homens bem trajados é como ver um negociante na Bolsa, ou um advogado no fórum. Esta, proclamam cada gesto e palavra, é sua inata

aparência; este é o seu local de trabalho, sua arena profissional. Claramente é aqui que elas praticam as artes nas quais foram desde a infância instruídas. Aqui talvez ganhem o seu pão e obtenham a sua vitória. (WOOLF, 2005, p. 15)

Encontram-se aí explicitados os limites impostos às mulheres da classe média na sociedade inglesa do início do século XX e, de forma irônica, por meio da voz narrativa, a autora ironiza a ideia corrente de que a única vitória tangível para essas mulheres era a conquista do casamento, que lhes garantiria a sobrevivência, o ganha-pão.

Como ser de fala, Woolf persegue o objetivo de denunciar a contradição inerente a esse projeto de vida: as mulheres mobilizam um esforço monumental para estar exatamente no lugar que permite ao homem exercer poder sobre elas e reproduzir as opressões inerentes ao sistema patriarcal. Ou seja, as mulheres estão envolvidas em um jogo estrutural, do qual os homens, soberanos, sempre saem vencedores. Entretanto, entre as estratégias discursivas utilizadas pela autora para alcançar o efeito visado, está a concessão do poder de fala aos distintos sujeitos que se encontram e, eventualmente, se confrontam na narrativa. Ela joga com os possíveis interpretativos sobre a condição das mulheres. À luz da Teoria Semiolinguística, o presente artigo pretende

elucidar e situar esses possíveis interpretativos, enunciados pelos múltiplos seres de fala contemplados no conto, em relação ao imaginário sociodiscursivo sobre a condição das mulheres na sociedade inglesa do início do século XX.

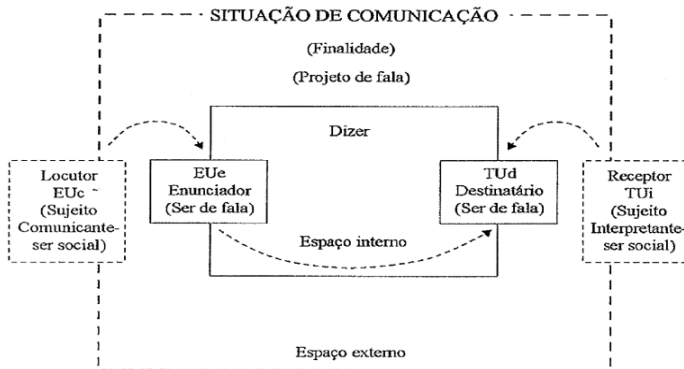
### **PRINCÍPIOS GERAIS E CONCEITOS CENTRAIS DA TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA**

A Teoria Semioliológica é um arcabouço teórico-metodológico que se situa no campo da Análise do Discurso franco-brasileira, desenvolvida pelo linguista francês Patrick Charaudeau e adaptada para os trópicos, em especial para o Brasil, como um trabalho conjunto de pesquisadores de três Laboratórios de Pesquisa em Análise do Discurso: o CIAD-Rio (Centro Interdisciplinar de Análise do Discurso) da Faculdade de Letras UFRJ, o NAD (Núcleo de Análise do Discurso) da Faculdade de Letras da UFMG e o CAD (Centre d'Analyse du Discours) de Paris XIII, na França.

Para a Teoria Semioliológica, os discursos devem ser analisados levando em consideração os sujeitos que interagem no processo de comunicação. Além disso, a análise de discursos deve considerar a finalidade que orienta o projeto de fala, que suscita a adoção de estratégias e modos particulares de organização do discurso. Em condições psicossociais específicas, os sujeitos interagem de

acordo com as suas posições no contrato de comunicação. O resultado do ato linguageiro expressa os condicionantes próprios aos espaços externo e interno nos quais circulam os discursos, como pode ser visualizado no esquema exposto na Figura 1:

Figura 1 – O ato de linguagem e seus sujeitos, segundo Patrick Charaudeau



Fonte: Charaudeau, 2014.

A abordagem do ato de linguagem a partir da Teoria Semiolinguística busca, portanto, enfatizar, quem são os sujeitos da linguagem e quais os seus papéis no processo de comunicação. O resultado do processo de comunicação compreende tanto as intencionalidades declaradas do emissor quanto os sentidos construídos na relação que une o emissor ao receptor. Os sentidos possíveis respaldam características psicológicas e sociais dos sujeitos. Entretanto, produzido em um dado contexto psicossociohistórico por um emissor, do qual é possível

se adivinhar uma intencionalidade, o ato de linguagem configura-se, como algo não-transparente:

O ato de linguagem não esgota sua significação em sua forma explícita. Este explícito significa outra coisa além de seu significado, algo que é relativo ao contexto sócio-histórico. Um dado ato de linguagem pressupõe que nos interroguemos a seu respeito sobre as diferentes leituras que ele é suscetível de sugerir. O que nos leva a considerá-lo como um objeto duplo, constituído de um Explícito (o que é manifestado) e de um Implícito (lugar de sentidos múltiplos que dependem das circunstâncias de comunicação). (CHARAUDEAU, 2014, p. 17)

Charaudeau atenta para a dupla dimensão do fenômeno linguageiro, que envolve duas atividades: a simbolização referencial e a significação. A primeira está relacionada com a atividade estrutural e se dá no jogo de reconhecimento morfossemântico construtor de sentido, que remete à realidade que rodeia os sujeitos, conceituando-a. A significação, por sua vez, diz respeito à linguagem como condição de realização dos signos, de modo que “estes não signifiquem mais por si mesmos, mas por uma totalidade discursiva que os ultrapassa” (CHARAUDEAU, 2014, p. 25).

Nessa perspectiva, a simbolização referencial está em correlação com o Explícito da linguagem, que apresenta



uma configuração semiológica incompleta e que mantém uma relação de interdependência com a significação e, por conseguinte, com a dimensão Implícita, que provém das circunstâncias de produção e interpretação do ato de linguagem, isto é, das circunstâncias do discurso.

As circunstâncias do discurso remetem aos saberes que os participantes do ato de linguagem partilham. A forma de compartilhamento dos saberes envolve dois aspectos das condições de produção e de interpretação do ato da linguagem: a) a relação dos sujeitos com o propósito linguageiro; b) a relação que os sujeitos mantêm entre si. As circunstâncias do discurso são o palco de um jogo que envolve, de um lado, os sujeitos da produção e enunciação discursiva e, do outro lado, os receptores da mensagem. No processo de interação esses sujeitos formulam hipóteses um sobre o outro e ambos sobre o sentido do ato de linguagem. Para sintetizar essa situação, podemos dizer que “o sujeito interpretante está sempre criando hipóteses sobre o saber do enunciador [...]. De forma análoga, [...] para o sujeito enunciator, falar ou escrever é uma atividade que envolve criação de hipóteses sobre o saber do sujeito interpretante” (CHARAUDEAU, 2014, p. 31). Complementa Charaudeau:

Quando definimos as circunstâncias do discurso, vimos que o ato de linguagem, como

evento de produção ou de interpretação, depende 'dos saberes supostos que circulam entre os protagonistas da linguagem'. Esses saberes são correlativos à dupla dimensão Explícito/Implícito do fenômeno linguageiro. Tal fato confirma a assimetria observada [...] entre o processo de produção e o processo de interpretação do ato de linguagem. (CHARAUDEAU, 2014, p. 44)

A relação dialética entre o processo de produção e o processo de interpretação é essencial à compreensão do Ato de Linguagem. Charaudeau refere-se a esse ato como uma encenação (*mise en scène*), que se desenvolve em um circuito interno e um circuito externo de comunicação. No circuito externo se encontram o EU comunicante (EUC) e o TU interpretante (TUi). O EUC é o responsável pela concepção e pela produção do discurso. Ele se institui como articulador da palavra e almeja o domínio sobre o TUi.

No circuito interno se encontram o Eu enunciador (EUE) e o TU destinatário (TUD). O EUE põe em cena as intenções do EUC e mantém relação direta com o TUD, que é uma representação idealizada do TUi. O EUE e o TUD são sujeitos que existem no e pelo discurso e concedem materialidade ao projeto de fala do Eu comunicante no ato de linguagem. Mas o sujeito interpretante (TUi), independente das intencionalidades que orientam os processos de produção

e enunciação discursiva, se apropria da mensagem do EUe, originalmente construída pelo EUC, e, no processo de interpretação, tendo como referência os seus próprios saberes, cria hipóteses não necessariamente afinadas com as pretensões do EUC. As possibilidades interpretativas podem coincidir ou não com as intenções projetadas, o que remete à assimetria do ato languageiro.

Para que haja sucesso no projeto de comunicação, produtores e enunciadores organizam e comunicam o discurso por meios que tornem viável o contrato de comunicação e definem estratégias discursivas adequadas à consecução do efeito visado. O contrato de comunicação é socioconstitucional e pressupõe saberes partilhados entre os participantes da troca languageira. Esses saberes são da ordem das convenções, das regras, das práticas sociais, dos acordos entre os sujeitos da comunicação. O reconhecimento do contrato pelos indivíduos envolvidos no ato de linguagem é o que permite que eles se intercompreendam e compreendam a finalidade de tal ato.

A noção de *contrato* pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis de chegar a um acordo sobre as representações languageiras dessas práticas sociais. Em decorrência disso, o sujeito comunicante sempre pode supor que o outro possui uma

competência linguageira de reconhecimento análoga à sua. Nessa perspectiva, o ato de linguagem torna-se uma proposição que o EU faz ao TU e da qual ele espera uma contrapartida de convivência. (CHARAUDEAU, 2014, p. 56)

Mediante estratégias discursivas particulares, o sujeito comunicante “concebe, organiza e encena suas intenções” com a finalidade de “produzir determinados efeitos de persuasão ou de sedução” no sujeito interpretante (TU<sub>i</sub>). Essa atitude do EU<sub>c</sub> visa fazer com que o TU<sub>i</sub> se identifique com o sujeito destinatário idealizado (TU<sub>d</sub>). Por outro lado, o sujeito da enunciação (EU<sub>e</sub>), que nem sempre coincide com o sujeito comunicante, pode lançar mão de outras estratégias, visando promover efeitos de identificação, de patemização ou racionalização no receptor da mensagem. De acordo com Charaudeau (2014), os efeitos de identificação decorrem da atuação do Eu comunicante, no sentido de criar para si uma imagem determinada e apostar na identificação do receptor com essa imagem. O efeito de patemização decorre da criação, pelo EU<sub>c</sub>, de situações discursivas capazes de provocar emoções no interlocutor. Os efeitos de racionalização pressupõem o uso de estratégias de argumentação capazes de convencer o Tu interpretante. O sucesso dessas estratégias pressupõe, entretanto, a

existência de imaginários sociodiscursivos compartilhados entre os vários sujeitos da comunicação.

A ideia de imaginários sociodiscursivos é essencial ao desvendamento dos mecanismos pelos quais determinados significados, reproduzidos e compartilhados pelos indivíduos, circulam socialmente e se concretizam na realidade objetiva. A noção, cara ao campo da análise do discurso, resulta da tentativa de compreender como e em quais situações determinadas ideias e comportamentos se sedimentam e são incorporados à prática coletiva. Para a sua formulação, Charaudeau (2017) valeu-se do conceito de representações sociais, da maneira como ele está configurado no campo da Psicologia Social.

Os sujeitos sociais avaliam um determinado objeto e constroem para ele um significado, que passa a ser reproduzido e compartilhado pelo grupo, incorporado ao senso comum e transformado em regra de comunicação. Essa flutuação e fluidez na construção das representações sociais é o que mais interessa a Charaudeau. O teórico acredita que as interações sociais e os usos que os sujeitos fazem das representações funcionam como mecanismos para a construção da noção de imaginários:

De minha parte, retomarei, então, essa noção em sua definição, não como um conceito, mas como um mecanismo de construção

do sentido que modela, formata a realidade em real significante, engendrando formas de conhecimento da “realidade social”. Nessa perspectiva, as representações sociais não são um subconjunto dos imaginários ou das ideologias como outros propõem [...], mas uma mecânica de engendramento dos saberes e dos imaginários. (CHARAUDEAU, 2017, p. 576)

À expressão imaginários, apropriada da Psicologia Social, Charaudeau adenda a contribuição específica da semiolinguística, mediante a incorporação da expressão “sociodiscursivos”. Para construir um percurso lógico do conceito de imaginários sociodiscursivos, Charaudeau propõe distinguir os conceitos de imaginário, de imaginário social e de imaginário sociodiscursivo. Sobre a noção de imaginário, afirma:

É uma forma de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais, a qual, [...] constrói a significação sobre os objetos no mundo, os fenômenos que se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de simbolização de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas, e se deposita na memória coletiva. (CHARAUDEAU, 2017, p. 578)

O sentido social do imaginário ocorre “à medida que esta atividade de simbolização representacional do mundo se faz

dentro de um domínio de prática social (artística, política, jurídica, religiosa, educativa, etc.)” (CHARAUDEAU, 2017, p. 578). Os imaginários nascem no campo social e ganham expressão e coerência com a ordem social com a ajuda dos aparelhos de regulação, que são as instituições.

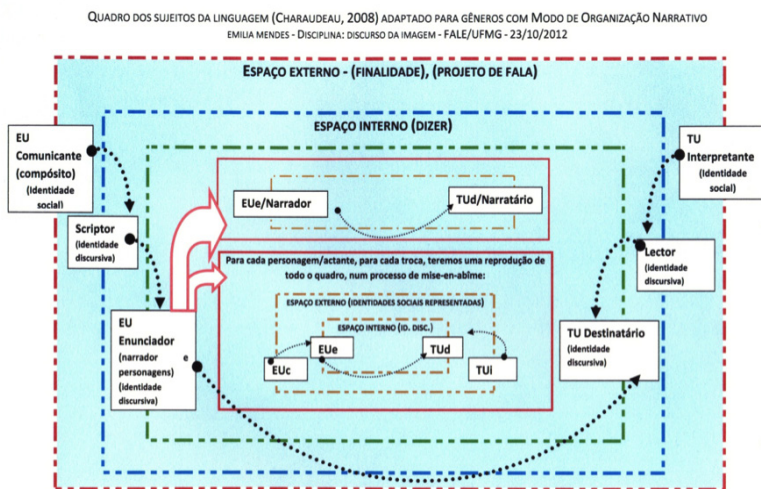
Por fim, os imaginários podem ser caracterizados como discursivos quando se manifestam por meio da fala. Pois é por meio da fala que os saberes gerados pela mecânica das representações sociais se estruturam e sedimentam discursos narrativos e argumentativos, tornando possível uma descrição das coisas e dos comportamentos no mundo. Os imaginários são, portanto, sociais e discursivos.

### **IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS E POSSÍVEIS INTERPRETATIVOS SOBRE A CONDIÇÃO DAS MULHERES NA NARRATIVA FICCIONAL *PHYLLIS E ROSAMOND***

A questão essencial que orientou a investigação sobre o conto “Phyllis e Rosamond”, de Virgínia Woolf, foi: quais os possíveis interpretativos sobre a condição da mulher inglesa do início do século XX que a autora mobilizou, no processo de produção e enunciação do texto, com o intuito de efetivação de sua finalidade? Tal questão encontra-se em consonância com a pergunta chave proposta por Charaudeau em suas reflexões sobre linguagem e discurso: “quais sujeitos o texto faz falar?” (CHARAUDEAU, 2014, p. 63).

No caso específico do texto aqui tomado como objeto de análise, o discurso é enunciado por meio do gênero literário conto. Por esta razão o quadro dos sujeitos da linguagem em gêneros subordinados aos modos de organização narrativo, proposição de Machado e Mendes (2012) disposto na Figura 2, será tomado como referência para tratar do ato de comunicação:

Figura 2 – Quadro dos sujeitos da linguagem para gêneros literários com modos de organização narrativo



Fonte: Machado e Mendes (2012)

De acordo com a proposição de Machado e Mendes (2012), no espaço externo da situação de comunicação estão situados, de um lado, o EU comunicante, sujeito com corpo físico e identidade social, que elabora o discurso de acordo com o seu projeto de fala; e, do outro lado, um TU



interpretante, que também tem corpo físico e identidade social. O ato de comunicação entre esses sujeitos realiza-se, a princípio, de acordo com a finalidade do primeiro, mas o Tu interpretante, com os seus próprios saberes, tem autonomia para a formulação de hipóteses relativas às proposições daquele.

Para empreender o seu discurso e fazê-lo chegar ao público (TU interpretante), o EU comunicante, aqui identificado como Virginia Woolf, lança mão de um sujeito discursivo militante, o *scriptor*, definido como um ser de papel que tem a função de estruturação discursiva do conto de acordo com o seu projeto de fala. O *scriptor* se comunica com o *lector*, que, assim como o *scriptor*, tem também uma identidade discursiva. Ao leitor, cabe reconhecer as pistas linguísticas do *scriptor* e, a partir delas, posicionar-se em relação ao seu projeto.

O projeto de fala de Virgínia Woolf, identificado aqui como *scriptor*, orienta-se pelo propósito de “tirar da sombra” as mulheres da classe média, seus modos de vida e sentimentos e incitar a formação de juízo de valor sobre as opressões às quais elas estavam subordinadas. Mas, como ressalta Charaudeau, “a finalidade do ato de linguagem (tanto para o sujeito enunciador quanto para o

sujeito interpretante) não deve ser buscada apenas na sua configuração verbal, mas, no jogo que um dado sujeito vai estabelecer entre esta e seu sentido implícito” (2014, p. 24). Assim, no ato de linguagem, que se consolida na relação dialética entre o processo de produção e o processo de interpretação, o explícito se manifesta como configuração verbal, mas, para o desvendamento do implícito, devem ser consideradas as condições psicosociohistóricas nas quais a escritora viveu e, ainda, os seus outros escritos sobre as condições da mulher na sociedade.

O texto escrito circula no espaço interno do discurso, onde se inscrevem o EU enunciador, representado pelos narradores e pelos personagens, com suas demandas, aflições, desgostos, denúncias ou conformações. Os sujeitos identificados como EU enunciador se dirigem ao TU destinatário, sujeito idealizado, ao qual se atribui uma identidade discursiva e a capacidade de reconhecer e se identificar com a mensagem. No espaço interno do discurso se definem os termos de materialidade linguística que permite que o enunciador seja ouvido, lido, confirmado, refutado ou questionado. É neste espaço que se estrutura a narrativa e que emergem os possíveis interpretativos sobre a mulher inglesa do início do século XX.

A existência de imaginários sociodiscursivos compartilhados não apaga a possibilidade de enunciação de discursos divergentes, que ganham materialidade linguística na voz narrativa e por intermédio das personagens. As múltiplas interpretações sobre a condição das mulheres e as práticas conflitantes que emanam desses discursos põem em relevo uma realidade – estando inclusas nesta ideia de realidade as representações do real – que, por vezes, se pretende apresentar como uniforme.

Logo no primeiro parágrafo, o(a) narrador(a) se propõe a fazer um esboço, um contorno fiel e honesto, das mulheres, das suas indumentárias como do que se passava em suas mentes. Tirar as mulheres da sombra é o objetivo explícito de Woolf, enunciado na primeira pessoa do plural. Entretanto, toda a parte inicial do conto dedica-se a olhar para um pequeno grupo, que a autora afirma ser a síntese de muitos. Sua atenção está voltada, inicialmente, a perscrutar os atributos e o que ela define como “problemas” inerentes a esse grupo, representado pelas senhoritas Phyllis Rosamond, duas moças de 24 e 28 anos, as duas filhas “caseiras” do casal Hilbert, que parecem absolutamente conformadas em relação ao padrão esperado das mulheres solteiras de sua classe. As idades são enfatizadas com o intuito de frisar o

quanto elas se encontravam pressionadas a encontrar, com urgência, maridos que pudessem lhes garantir a sobrevivência no futuro. As expectativas e o modo de vida das duas personagens são confrontados, logo no início, pelo destino de duas outras irmãs, que seguem caminhos diversos, e, nas páginas finais, pela experiência por elas vivenciada na casa de Sylvia Tristram, moça de formação intelectual apurada e ciosa de sua própria independência, embora oriunda do mesmo círculo social das primeiras.

Em uma época em que vigorava, ainda, a restrição de acesso à educação formal pela maioria das mulheres, a senhorita Tristram insere-se no conto como um espelho invertido das Hilbert. Ela põe a nu a condição de subalternidade na qual se encontrava a maioria das mulheres e, mais do que isso, em perfeita consonância com a intencionalidade do Eu comunicante, confronta o conformismo das Hilbert com discursos e práticas, com questionamentos e ironias, e aponta para a possibilidade de superação da situação de opressão na qual aquelas se encontram.

No papel de escritora, sujeito discursivo militante, Woolf joga com as experiências contraditórias das personagens de modo a tornar visíveis as limitações impostas às mulheres naquela sociedade, ou pelo menos no ciclo social ao qual

ela se encontrava vinculada, em que ainda imperavam as convenções e a rigidez moral da era vitoriana. O imaginário sociodiscursivo dessa sociedade reverbera a assertiva de que nascer mulher era uma desgraça que se abatia sobre toda a família, como pode ser lido na passagem inicial do conto, quando a voz narrativa faz a apresentação das duas protagonistas e de suas irmãs: “São cinco filhas, *todas mulheres*, como lhe explicarão com pesar: *lamentando esse erro inicial*, ao que parece pela vida afora, que seus pais cometeram” (WOOLF, 2005, p. 14, grifo nosso).

Para superar esse “erro lamentável” que era a geração de filhas, a família tradicional deveria se voltar para a conquista de um casamento promissor para cada uma delas. Prover os meios pelos quais elas pudessem cultivar a independência econômica e intelectual estava totalmente fora de propósito. Subordinadas aos “costumes” que regiam as relações entre homens e mulheres, as moças levavam, de acordo com a narrativa de Woolf, uma vida de escravidão. O cultivo à beleza física e a frequência a compromissos sociais eram os únicos caminhos que poderiam resultar em uma proposta de casamento, como se apreende da voz narrativa, em sua descrição das personagens-título:

Um olhar minucioso não encontrará em seus traços uma beleza perfeita; mas seus trajés e

maneiras darão-lhes o efeito de beleza sem lhes dar a substância. Parecem nativas das salas de visita, como se, nascidas em vestidos de seda para a noite, jamais tivessem posto o pé num solo mais irregular do que o tapete turco, ou reclinado em uma superfície mais áspera do que a poltrona ou o sofá. (WOOLF, 2005, p. 14-15)

Para as mulheres que se mobilizavam em busca de um bom casamento, o amor era um elemento secundário, subordinado à perspectiva econômica. Mas o sucesso na empreitada demandava práticas de conquista, aprendidas e amadurecidas na vivência cotidiana: “O amor para elas era algo induzido por determinadas ações bem calculadas; e que se acalentava nos salões de baile, ou dentro de odorosas estufas, por relances de olhos, por manobras do leque ou por um jeito de falar sugestivo e trêmulo” (WOOLF, 2005, p. 24).

Sobre o casamento, Rosamond resume: “Eu até acho o casamento a melhor coisa que existe – se nos permitissem casar com o homem que a gente quer” (WOOLF, 2005, p. 14). O jogo da conquista pode até ser tomado como uma oportunidade de diversão, como salienta Phyllis. Entretanto, às duas irmãs, conformadas com a ausência da liberdade, não é concedido o direito de viver um amor sincero, posto desnudo e sólido à luz do dia, como observa a voz narrativa:

Phyllis e Rosamond, ainda que fossem livres para amar como escolhessem, sentiam-se em grande dúvida de que pudessem amar de tal maneira. Com o rápido impulso da juventude, elas se reprovaram terminantemente, concluindo que eram vãos todos os seus esforços de liberdade: quer por fora, quer por dentro, o longo cativoiro as corrompera. (WOOLF, 2005, p. 24)

O avançar da idade é para elas motivo de grande preocupação, como para a grande maioria das moças solteiras que, sob pressão dos pais, e principalmente da mãe, começam a cogitar um casamento sem muitas exigências. Sobre as irmãs Hibbert, a voz narrativa expõe:

Elas eram rigorosamente honestas em todas as transações que efetuavam juntas; e há até mesmo algo de cavalheiresco na atitude da irmã mais nova para com a mais velha. Sendo essa a mais fraca, por ser a que já tem mais idade, deve sempre ficar com a melhor parte. Há algo de tocante também na gratidão com que Phyllis aceita tal vantagem. (WOOLF, 2005, p. 16)

Entre as duas irmãs vigorava um sentido de cumplicidade que, entretanto, não resultava na fusão de forças para o rompimento com os costumes vigentes, mas na definição de estratégias de conformação ao modelo e de proteção mútua.

Por meio de Phyllis e Rosamond, Woolf expõe os costumes das famílias da classe média, que criavam as

filhas para que se tornassem sedutoras e “anjos do lar”. Essa última expressão viria a se consolidar em um ensaio de Virginia Woolf apresentado, anos mais tarde, em reunião da Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, mas, já nesse conto da juventude, a autora antecipa a imagem, em clara referência ao padrão de comportamento feminino desejado pela sociedade patriarcal.

As moças eram educadas para, em dedicação devota, cuidar dos seus lares, tornando-os um ambiente belo e acolhedor para os maridos. Elas próprias deveriam se fazer belas para recebê-los. O bom desempenho na organização e no adorno das casas se complementava, mais tarde, com a chegada dos filhos, aos quais elas deveriam estender os cuidados dedicados aos maridos e a si próprias.

Em seu esforço por resgatá-las das sombras, Woolf acentua, nas imagens e discursos sobre as protagonistas (e sobre o grupo que elas representam), a ausência de liberdade, a submissão às vontades dos pais, a adequação às convenções sociais. Mas não as apresenta destituídas da consciência e da capacidade de reflexão sobre os limites, como expressam em conversas privadas.

A presença das irmãs na casa dos Tristram insere, na narrativa, um ponto de conflito, de confronto entre



possibilidades que poderia resultar em uma ruptura. A primeira imagem vista por Phyllis diante da casa, na qual já se encontrava Rosamond, foi a de janelas com luz, “que deixavam derramar-se na rua um pouco da conversa e da vida que ocorriam lá dentro” (WOOLF, 2005, p. 22). O jogo de claro e escuro, com o qual a autora brinca desde o início da narrativa chega aqui ao seu ápice. No interior da casa, dos debates mais intensos aos comentários mais triviais, tudo concorria para tirar as mulheres da sombra e tornar explícitos os temas e comportamentos que as distinguiam naquele ambiente iluminado. Especialmente o casamento, para o espanto das protagonistas, é abordado na casa “sob uma luz nova e suficientemente alarmante” (WOOLF, 2005, p. 24).

Em diálogo com a jovem anfitriã, a bela e promissora artista Sylvia Tristram, Phyllis demonstra que não é impossível às mulheres desvendar o sistema de opressão ao qual estão submetidas, mas infere que dele não é possível escapar. O seu discurso, enunciado com “expressão sombria e sôfrega” corrobora a ideia de que a servidão e a liberdade são condições ontológicas ou frutos da providência. Em resposta à provocação da senhorita Tristram não se esquivava de afirmar a condição de subalternidade que define as suas ocupações,

em contraposição à realidade vivenciada por outras moças, às quais havia sido concedido o privilégio de ser livre:

“O que você faz?”, perguntou bruscamente, a fim de ir direto ao assunto.

“Que faço eu?”, ecoou Phyllis. “Oh, mando servir o jantar e arrumo as flores!”

“Mas qual é sua ocupação?”, prosseguiu Sylvia, que estava decidida a não se deixar levar por fraseados.

“Esta é minha ocupação; e eu gostaria que não fosse! Não se esqueça, *Miss Tristram*, de que a maioria das moças de família são escravas; e não convém que você me insulte por ter lhe acontecido ser livre”. (WOOLF, 2005, p. 25-26)

A rápida passagem de Phyllis e Rosamond pelo ambiente de liberdade vigente na casa dos Tristram serve ao propósito de Woolf, de desvelar as múltiplas possibilidades de atuação social das mulheres. No retrato de Phyllis e Rosamond, endereçado a um destinatário idealizado, a escritora descortina uma realidade social que, na sua opinião, é perversa para a maior parte das mulheres de classe média na sociedade inglesa do início do século XX. O retrato é construído por meio de múltiplas vozes que se somam na condição de enunciadoras do discurso.

A legitimidade e autoridade de Woolf enquanto sujeito do discurso advém do controle sobre saberes que à maioria das mulheres não é concedido partilhar. Como Eu comunicante, ela se dirige ao público – o Tu interpretante – com o intuito de

promover a reflexão e a crítica sobre a condição das mulheres na sociedade patriarcal. Com esse objetivo, ela mobiliza disposições partilhadas no imaginário sociodiscursivo e joga com os possíveis interpretativos sobre a realidade. São postos em evidência, ao longo da narrativa, discursos e modelos contraditórios de comportamento e pensamento. Phyllis e Rosamond mostram-se cientes de seus próprios limites e acham-se conformadas à subalternização, mas as ideias e práticas de contestação estão ali presentes na voz narrativa, na personagem de Sylvia Tristram, e, mesmo, em arroubos de consciência que, vez por outra, as protagonistas deixam escapar.

A onipresença da voz narrativa, enunciada em primeira pessoa do plural, insere-se entre as estratégias discursivas utilizadas por Woolf para produzir, no público, efeitos de patemização em relação às mulheres retratadas. Ou seja, a narrativa ficcional deve servir para provocar emoções, sensibilizar leitores e leitoras e conduzi-los à adoção de práticas sociais divergentes em relação aos modelos consagrados de comportamento de homens e mulheres.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O conto “Phyllis e Rosamond” evidencia e mobiliza os imaginários sociodiscursivos sobre a mulher inglesa de classe

média do início do século XX, subalternizada pelo modelo de sociedade patriarcal e, em especial, ainda calcada sobre o modelo vitoriano de comportamento. No circuito interno da comunicação, compreendido como o espaço do dizer, a voz narrativa e as personagens mulheres encontram-se unificadas na consideração de que a maior parte das mulheres encontra-se, de algum modo, em situação de submissão a algum tipo de servidão. Mas a trama se caracteriza pelo caráter polifônico, próprio ao texto narrativo. Os sujeitos discursivos delineados pela escritora exibem discursos e ações diferenciados, embora todos esses discursos estejam, de algum modo, subordinados ao propósito, à intencionalidade, que orienta a atuação de Virgínia Woolf, em suas identidades social e narrativa. A autora de “Phyllis e Rosamond” mobiliza os imaginários sociodiscursivos sobre a mulher que circulavam na Inglaterra do início do século XX com o claro objetivo de suscitar a reestruturação desses imaginários em um *contínuum* social e, na prática, promover mudanças na condição das mulheres subalternizadas. Como aponta Mendes (2012, p. 18), “a sociedade influencia a ficção, e a ficção, por sua vez, também influencia a sociedade”. Entretanto, os sujeitos psicossociolinguageiros que atuam no circuito externo da comunicação compreendem também o Tu interpretante, que, em uma relação dialética construída nos

processos de produção e interpretação, podem protagonizar atitudes não necessariamente afinadas com o efeito visado pelos produtores e enunciadoreis.

No circuito interno da comunicação, a voz narrativa é o sujeito onisciente, que busca pormenorizar os dados sobre o contexto social, histórico e psicológico das personagens – os múltiplos Eus narrativos que se encontram na trama. De acordo com Machado e Mendes, “cada testemunha que dá seu depoimento consiste em um EU que está numa relação de encaixe em relação à voz do narrador e assume a posição de personagem” (2012, p. 14).

A análise do conto “Phyllis e Rosamond”, a partir das contribuições da Teoria Semiolingüística e do quadro dos sujeitos da linguagem adaptado ao discurso literário por Mendes & Machado (2012), aponta que a estrutura narrativa possibilita expor, de acordo com o projeto de fala de Virgínia Woolf, os possíveis interpretativos sobre a mulher de classe média na Inglaterra do início do século XX. Esses possíveis interpretativos encontram-se consubstanciados nos enunciados discursivos atribuídos ao sujeito da narração e às personagens postas em cena pela autora em um jogo de contraditórios que visa, em última instância, confrontar o imaginário sociodiscursivo dominante e desconstruir,

mediante o desvelamento, os padrões de dominação próprios às sociedades patriarcais.

## REFERÊNCIAS

- BELL, Quentin. *Virginia Woolf: uma biografia*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- BURGESS, Anthony. *A literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 2003.
- CAMARGO, Mônica Hermi de. *Versões do Feminino: Virginia Woolf e a estética feminista*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2014.
- CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. *Entrepalavras*, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, janeiro/junho de 2017.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1993.
- LEMASON, Alexandra. *Virginia Woolf*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.
- MACHADO, Ida Lúcia; MENDES, Emília. A análise Semiolinguística: seu percurso e sua efetiva tropicalização. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, v. 13, p. 7-20, 2013.
- MENDES, Emília. Algumas configurações dos imaginários e dos ethé de “ladrão” na cultura brasileira. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, v. 3, 2015. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/414>. Acesso em: 29 dez. 2019.
- OLIVEIRA, Maria Aparecida de. Three Guineas e a crítica literária feminista: revisão e releitura. *Estação Literária Londrina*, v. 9, p. 204-219, junho de 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/>. Acesso em: 9 fev. 2021

PECK, John; COYLE, Martin. *A Brief History of English Literature*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

WOOLF, Virginia. *Contos completos*: Virginia Woolf. Tradução de Leonardo Fróes. Fixação de textos e notas de Susan Dick. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WOOLF, Virginia. *Momentos de Vida*: um mergulho no passado e na emoção. Joanne Schulkind (Org.). Tradução de Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

### **Rita de Cássia Mendes Pereira**

Doutora em História Social pela USP, com Pós-doutorado em História pela UFBA.

Docente do Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens e do Mestrado Profissional em História da UESB.

E-mail: [rita.pereira@uesb.edu.br](mailto:rita.pereira@uesb.edu.br)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8786847939769955>

ORCID iD <http://orcid.org/0000-0003-1013-4267>

### **Ednelza Magalhães Nunes Duarte da Silva**

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras: Cultura Educação e Linguagens da UESB.

Professora de Língua Inglesa da Secretaria Estadual de Educação - Ba.

E-mail: [ednelzadi@gmail.com](mailto:ednelzadi@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9391587123206349>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9312-3266>

## O USO DE FLUXO DE CONSCIÊNCIA, DISCURSO INDIRETO E FLASHBACKS EM *MRS. DALLOWAY*

Amanda Cavalcante Pereira  
Cíntia Carla Moreira Schwantes

**Resumo:** O trabalho consiste em apresentar como os recursos textuais de fluxo de consciência, discurso indireto e flashbacks se organizam e constroem a estrutura de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf (1925). A pesquisa se organizou como levantamento bibliográfico da fortuna crítica sobre o corpus e textos teóricos sobre fluxo de consciência e discurso indireto, os conceitos utilizados na interpretação do romance. Através de revisão bibliográfica sobre a técnica de escrita utilizada pela autora em sua obra, foi possível compreender como a estética da obra foi desenvolvida por meio desses recursos e os porquês da utilização dos mesmos. Por meio da fortuna crítica da obra foi possível compreender como o fluxo de consciência e flashbacks são utilizados em *Mrs. Dalloway*, indicado pelo discurso indireto da narradora como guia para o leitor. A estética construída por tais recursos permite apresentar simultaneamente vários tempos e espaços, assim como nas obras visuais cubistas. Por fim, pode-se compreender que tais ferramentas foram utilizadas pela autora também como uma forma de apresentar sua própria perspectiva do que é a realidade.

**Palavras-chave:** *Mrs. Dalloway*. Fluxo de Consciência. Discurso Indireto. Flashbacks. Estética.

**Abstract:** This article discusses how literary devices the stream-of-consciousness, indirect discourse, and flashbacks are organized and built the structure of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* (1925). The research is composed by the bibliographical survey of the scholarly criticism on the novel, and also by theoretical texts about stream-of-consciousness and indirect discourse, concepts used in its interpretation. Through the literature review of the writing techniques used by the author in her work, it was possible to comprehend how the text's aesthetic was developed through the use of these resources and the reasons for using them. Besides that, through the scholarly criticism, it was possible to understand how stream-of-consciousness and flashbacks were used in *Mrs. Dalloway*, both indicated by the indirect discourse of the narrator as a guide to the reader. The aesthetic constructed by these resources



allows the work to present simultaneously different times and spaces, as in cubist paintings. Finally, it can also be understood that these devices were used by the author as a way to present her perspective about what reality is.

**Keywords:** Mrs. Dalloway. Stream-of –Consciousness. Indirect Discourse. Flashbacks. Aesthetic.

## INTRODUÇÃO

O dia em que Mrs. Dalloway saiu para comprar suas próprias flores é o que constitui o recheio do romance homônimo de Virginia Woolf. Durante esse dia, o leitor acompanha o passeio de Clarissa Dalloway pelas ruas de Londres, desde sua saída para comprar as flores para a festa que acontecerá em sua casa no final do dia, até o momento em que a festa ocorre. Mas não sendo uma obra de um personagem só, a narrativa perpassa por outros personagens que esbarram com Clarissa ao longo do dia, inclusive Septimus, um veterano de guerra que apesar de não ter nenhuma relação pessoal com Mrs. Dalloway, divide o protagonismo com a personagem na história.

O leitor, então, acompanha a história através de passeios pelas mentes dos personagens. Esse passeio é o que lhe permite ter conhecimento dos pensamentos de cada um, enxergar a vida através dos olhos de cada indivíduo, além de acessar o passado, e entender como ele ainda reflete no

presente. Essa “leitura” de pensamentos, é o que permite a construção da complexidade das personagens.

O trabalho consiste em apresentar, portanto, as motivações da autora para o uso

dos recursos textuais de fluxo de consciência, discurso indireto e flashbacks e também como os mesmos se organizam e compõe a estrutura de *Mrs. Dalloway*, além de oferecer uma possível compreensão de como tais recursos contribuem para a construção da estética da obra.

### CONTEXTO ANTERIOR À OBRA

Para que se possa entender a construção de *Mrs. Dalloway*, antes é necessário transpor a principal questão filosófica e literária que perpassa o trabalho de Virginia Woolf antes da escrita da obra: o conceito de realidade. Daiches aponta que “Virginia Woolf, ao contrário de Jane Austen, estava escrevendo em um mundo onde não existia consenso do que seria a realidade, e ao contrário de seus contemporâneos, ela estava muito consciente dessa carência de consenso”<sup>1</sup> (1942, p. 39, tradução nossa). Realidade então para Virginia Woolf (1919) passava pela ideia de que

---

1 For Virginia Woolf, unlike Jane Austen, was writing in a world there was no consensus of opinion concerning what “reality” was, and, unlike some of her contemporaries, she was much aware of that lack of agreement.

a vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semi transparente que do começo ao fim da consciência nos cerca. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar com o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo? Não estamos propondo apenas sinceridade e coragem; sugerimos que a matéria apropriada à ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse. (WOOLF, 1919, p. 109)

O conceito desenvolvido pela autora dialoga com a ideia de Roger Fry (1910), pintor e crítico de arte, membro do grupo de intelectuais ingleses, Bloomsbury Group do qual Virgínia Woolf também fazia parte. O autor levanta a questão quando questiona: “Por que estão todos tão preocupados com problemas infantis de representação fotográfica? A literatura está sofrendo de uma plethora de roupas velhas. Cézanne e Picasso já mostraram o caminho; escritores deveriam jogar a representação aos ventos e seguir o exemplo”<sup>2</sup> (FRY, 1910 apud ROBERT, 1946, p. 837, tradução nossa). Woolf parece compartilhar das mesmas questões, e ter seguido o conselho, uma vez que posteriormente *Mrs. Dalloway* será comparado à estética cubista representada pelos mesmos pintores citados por Roger Fry.

2 Literature was suffering from a plethora of old clothes. Cezanne and Picasso had shown the way; writers should fling representation to the winds and follow suit.

Daiches ainda acrescenta que realidade para a autora “não consiste nos incidentes objetivos onde as personagens se encontram, mas nos padrões de consciência que segue um caminho que é apenas parcialmente dependente da sequência cronológica de eventos externos”<sup>3</sup> (1942, p. 27, tradução nossa). Tanto este conceito, quanto a problemática apontada por Roger Fry quanto à citação anterior a respeito de a vida se tratar de um halo luminoso, são conceitos importantes para o desenvolvimento de *Mrs. Dalloway* uma vez que se refletem nos trabalhos anteriores à obra, como *Day and Night* e *Jacob’s Room*, em que Woolf procura desenvolver sua visão da realidade através da consciência das personagens. É em *Mrs. Dalloway*, no entanto, que essa questão consegue ser expressa de forma mais madura e organizada.

A problemática da representação da realidade como um ponto de frustração da autora a respeito da literatura inglesa produzida no séc. XIX, aparece em seu ensaio crítico *Ficção Moderna*. Ali, Virgínia Woolf (1919) aponta críticas a H.G. Wells, Arnold Bennett e Galsworthy, descrevendo-os como escritores materialistas, e acrescenta: “é por estarem preocupados não com o espírito, e sim com o corpo, que

---

3 It does not consist in the objective incidents in which the characters are caught up, but in the pattern of consciousness which follows a path that is only partially dependent on the chronological sequence of external events.

eles nos desapontam” (1919, p. 105). Em contrapartida, no mesmo ensaio, a autora parece encontrar uma espécie de identificação com seus ideais de literatura no trabalho de James Joyce, uma vez que Woolf diz que existe um esforço maior para chegar mais próximo do que é a vida e “para preservar com mais sinceridade e exatidão o que lhes interessa e comove” (1919, p. 110). Por essa maior proximidade, James Joyce então seria considerado por Virginia Woolf (1919) um autor espiritualista.

No mesmo ensaio, seguido à crítica que Woolf (1919) faz a Joyce, ela prossegue: “Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência que cada incidente ou visão talha na consciência” (1919, p. 110). Seria então essa a maior distinção entre materialistas e espiritualistas: aqueles tratam da matéria, enquanto estes tratarão dos átomos da matéria. Essa citação é importante para o entendimento do trabalho da autora, uma vez que funciona como uma metáfora para o método utilizado por James Joyce na escrita de *Ulysses*, e que por identificação Virgínia Woolf utiliza em *Mrs. Dalloway* posteriormente.

## FLUXO DE CONSCIÊNCIA E DISCURSO INDIRETO

Fluxo de consciência, portanto, é esse método que a autora encontra para expressar sua visão sobre a vida, registrar os “átomos”, é o meio que permite ao leitor passear pela mente dos personagens, e enxergar através de seus olhos a Londres e a vida da qual fazem parte. Humphrey afirma que “Woolf acreditava que a coisa mais importante para o artista era expressar sua visão da realidade, e o que a vida é subjetivamente. E essa pesquisa pela realidade não era uma questão dramática externa”<sup>4</sup> (1954, p. 13, tradução nossa). Eis então o motivo do uso do fluxo de consciência em sua obra.

Alfredo Carvalho (2012, p. 5) explica que apesar de Woolf se pautar no realismo psicológico, ela o faz na intenção de alcançar um efetivo grau de poesia e retórica. Fabrícia Carvalho (2014), por sua vez, adiciona que

a grande intenção da romancista é retratar as diversas possibilidades de realização da verdade e da existência em seu aspecto mais puro e real e, conseqüentemente, mais inexpressivo. Essa realização só é possível por meio de um mergulho contumaz pela mente a fim de tocar nesse oculto não explorado. (CARVALHO, 2014, p. 43)

---

4 She believed the important thing for the artist to express is his private vision of reality, of what life, subjectively, is. She thought that the search for reality is not a matter of dramatic external action.

A consciência, segundo Humphrey, “é onde percebemos a experiência humana”<sup>5</sup> (1954, p. 7, tradução nossa). Ela coleta sensações, memórias, sentimentos, concepções, fantasias, imaginação e algumas outras experiências espirituais como intuições, visões e epifanias, e se divide em dois níveis: o nível da fala, e o nível anterior à fala. O segundo é o mais utilizado na literatura, pois “em resumo, os níveis pré-fala da consciência não são censurados, controlados racionalmente, ou ordenados logicamente”<sup>6</sup> (HUMPHREY, 1954, p. 3, tradução nossa). Se a consciência fosse um iceberg, a pequena parte superficial seria a parte lógica e racional, enquanto a parte que se encontra abaixo da superfície seria a porção ilógica e incontrolável. O fluxo de consciência lida então com o que está abaixo da superfície. O autor ainda aponta que o fluxo de consciência não é precisamente uma técnica, mas que na verdade existem técnicas para se apresentar o fluxo de consciência.

Ele então descreve as quatro principais técnicas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. Em *Mrs. Dalloway*, o Monólogo Interior Indireto é o que possui maior presença. O

---

5 Consciousness, then, is where we are aware of human experience.

6 In short, the prespeech levels of consciousness are not censored, rationally controlled, or logically ordered.

Monólogo Interior, seja ele direto ou indireto, se diferencia do monólogo tradicional por expressar o que está muito próximo do inconsciente por sua forma ser produzida a partir de frases reduzidas ao mínimo de sintaxe, representando assim, a real textura da consciência.

O Monólogo Interior Indireto, por sua vez, é feito em terceira pessoa, e através do discurso indireto (quando o narrador apresenta seus comentários e interferências) e discurso direto (quando o narrador descreve diretamente os pensamentos da personagem). Humphrey explica que “o autor onisciente apresenta o material não dito, como se viesse diretamente da consciência da personagem, mas com comentários e descrições, guiando o leitor através do fluxo”<sup>7</sup> (1954, p. 29, tradução nossa). Mas o fato de o fluxo de consciência ser construído através do discurso indireto não exclui sua característica caótica. Humphrey (1954), ao comparar trechos de *Ulysses*, em que o Monólogo Interior Direto é utilizado, e um trecho de *Mrs. Dalloway* o qual utiliza a técnica indireta, observa que apesar de o trecho de Woolf ser aparentemente mais convencional do que o de Joyce, em ambos “as referências e significados são intencionalmente vagos e inexplicados, também existe o

---

7 An omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it.



elemento de desunidade, e de divagação a respeito de um assunto”<sup>8</sup> (1954, p. 32, tradução nossa).

O uso do discurso indireto é aplicado apenas como um guia pelos fluxos de consciência. A seguir, um exemplo do uso de discurso indireto, em um trecho em que Clarissa vai consertar um vestido, e sua criada, Lucy, oferece ajuda. As marcações em itálico são apenas uma intervenção para destacar os comentários e a voz da narradora:

– Mas obrigada, Lucy, oh, obrigada – *disse Mrs. Dalloway*, e obrigada, obrigada, continuou dizendo (*sentando no sofá com o vestido sobre os joelhos, a tesoura, as linhas*), obrigada, obrigada, continuou dizendo em gratidão por seus criados em geral por ajudá-la a ser assim, a ser o que ela queria, gentil, de coração generoso. Seus criados gostavam dela. E agora esse vestido – onde estava o rasgão? e agora enfiar o fio na agulha. Era um de seus vestidos favoritos, um Sally Parker, quase o último que ela fez, que pena, pois Sally agora estava aposentada, morava em Ealing, e se eu tiver um tempinho, pensou Clarissa (*mas nunca mais teria um tempinho*), vou visitá-la em Ealing. Pois era uma figura e tanto, *pensou Clarissa*, uma verdadeira artista. Inventava pequenos detalhes originais; mas seus vestidos nunca ficaram esquisitos. Dava para usá-los em Hatfield; no Palácio de Buckingham. Ela os usara em Hatfield; no Palácio de Buckingham. (WOOLF, 1925, p. 26, grifo nosso)

---

8 [...] references and meanings are intentionally vague and unexplained; and there is in both of them an element of disunity, of wandering from a single subject.

A intervenção da narradora no texto é muito sutil, e acontece de forma apenas a localizar o leitor a respeito de quem fala, a quem pertence o fluxo de consciência. Daiches explica que “Virginia Woolf ajuda o leitor [...] Virginia Woolf é sempre mais gentil com o leitor do que Joyce nesse sentido, de que é importante para ela dar sinais”<sup>9</sup> (1942, p. 66).

Ainda sobre o uso do discurso indireto, Daiches (1942), aponta que Woolf utiliza frases como “pensou ela” (ou “pensou Clarissa”, como no trecho citado acima) frequentemente e isso acontece porque “ela procura manter o controle da história enquanto esta progride, não apenas para reter seu poder direto sobre o material, mas também para reter sua habilidade de enfatizar o assunto unificante da história”<sup>10</sup> (1942, p. 70, tradução nossa). Além disso, como comentado anteriormente, “seus romances pretendem apresentar uma visão pessoal sobre a vida”<sup>11</sup> (DAICHES, 1942, p. 71, tradução nossa), o que também justifica o uso do discurso indireto. O que acontece é que essa característica da ficção moderna do séc. XX de descrever puramente a consciência “é em Virgínia Woolf

---

9 Virginia Woolf helps out the reader [...] Virginia Woolf is always more courteous to the reader than Joyce in this respect, for it is important to her to give signposts.

10 She wants to keep control of the story as it progresses, to retain not only her directive power over the material but her ability to emphasize the unifying factor.

11 For her novels are intended to present a personal point of view about life.

subordinada pelo desejo de inteligibilidade, forma e organização”<sup>12</sup> (DAICHES, 1942, p. 70, tradução nossa).

O mesmo autor também pontua que toda descrição de fluxo de consciência apresentada por Woolf possui um propósito. Por este motivo é que a autora tinha a preocupação de indicar ao leitor conexões entre um devaneio e outro. Também porque “ela sabia que a ‘livre associação’ não acontece numa ordem lógica, porém possui um sentido lógico, existe ali uma profunda e inconsciente lógica que conecta esses pensamentos e imagens que preenchem as divagações da mente” (DAICHES, 1942, p. 71, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Linguisticamente, toda vez que a narradora vai transitar de uma mente para outra, ou para indicar o início de um devaneio, no original, ela utiliza a palavra “for” (na tradução para o português não se encontrou um equivalente de repetição), como pode ser visto no trecho a seguir:

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.

*For* Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer’s men were coming. And then,

---

12 [...] is in Virginia Woolf subordinated to the desire of intelligibility.

13 She was aware that “free association” which makes up so much of our mental processes did not proceed in any logical order, yet it was logical in sense, there was some deep and unconscious logic connecting these apparently random thoughts and images that crowd the drifting mind.

thought Clarissa Dalloway, what a morning— fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge! *For* so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. (WOOLF, 1925, p. 5, grifo nosso)<sup>14</sup>

No trecho citado, o primeiro “for” indica o início do fluxo de consciência; em outras passagens é utilizado para indicar mudança de direção no fluxo. Daiches afirma que “não é uma palavra que indica uma sequência lógica, pelo menos não no uso comum, mas sugere uma relação que é pelo menos ‘meia-lógica’”<sup>15</sup> (1942, p. 71, tradução nossa).

Outra indicação, é o uso do pronome “one” (também não foi encontrado equivalente na tradução para o português), que está entre a primeira e terceira pessoas do singular no inglês, e segundo Humphrey “é utilizado para enfatizar a privacidade do pensamento, e permitir o autor a manter o leitor sob uma guia”<sup>16</sup> (1954, p. 72, tradução nossa). Como exemplificado no trecho a seguir:

14 MRS. DALLOWAY disse que ela mesma iria comprar as flores. Pois Lucy estava com todo o serviço programado. Iam retirar as portas dos gonzos; os homens da Rumpelmayer’s estavam para chegar. Além disso, pensou Clarissa Dalloway, que manhã – fresca como de encomenda para crianças na praia. Que divertimento! Que mergulho! Pois tinha sido esta a impressão quando, com um leve ranger dos gonzos, que podia ouvir agora, havia escancarado as portas francesas e mergulhado no ar livre em Bourton. (tradução Denise Bottmann).

15 a word which does not indicate a strict logical sequence, at least not in its popular usage, but does suggest a relationship which is at least half-logical.

16 The use of “one” emphasizes privacy, yet allows the author to keep the reader under a guiding leash.

For having lived in Westminster—how many years now? over twenty,—one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. (WOOLF, 1925, p. 6)<sup>17</sup>

## Daiches (1942) explica que o uso de “one” também

indica um certo acordo da parte da autora com o pensamento da personagem. Sempre que a personagem está envolvida em um devaneio que é diretamente relevante para o tema principal do livro (i.e., com o qual Virginia Woolf pessoalmente concordaria)

---

17 Pois, morando em Westminster – quantos anos agora? mais de vinte –, a pessoa sente mesmo em pleno trânsito, ou acordando à noite, Clarissa tinha a maior convicção, uma solenidade ou silêncio especial; uma pausa indescritível; uma ansiedade (mas podia ser o coração dela, afetado, disseram, pela gripe) antes de soar o Big Ben. Pronto! Bateu. Primeiro um aviso, musical; então a hora, irrevogável. Os círculos de chumbo se dissolveram no ar. Como somos tolos, pensou atravessando a Victoria Street. Pois só os céus sabem por que a gente tem tanto amor por ela, cuida tanto dela, trata com jeito, constrói, desmonta, recria toda ela a cada instante em nossa volta; e as mulheres mais desmazeladas, mais abatidas pela desgraça, sentadas nos degraus das portas (sua ruína a bebida) fazem a mesma coisa; não há, sentiu com a maior convicção, como tratá-las por decreto parlamentar por causa daquela mesmíssima razão: elas amam a vida (tradução de Denise Bottmann).

o pronome tende a ser indefinido. ‘Pensou Clarissa’, introduz um pensamento particular de uma personagem em particular, mas introduzir um devaneio com ‘one imagines’ sugere uma experiência mais universal, com a qual a autora compartilha. Essa é uma ferramenta que auxilia Virginia Woolf a tornar seus romances apresentações das suas próprias visões de vida. (DAICHES, 1942, p. 73, tradução nossa)<sup>18</sup>

Além disso, no trecho da obra de Woolf citado mais acima, Daiches (1942) também observa que a autora utiliza o presente participio para lembrar o leitor de onde a personagem se encontra, mas sem interromper o fluxo de consciência, como na frase: “ela pensou, cruzando a Victoria Street”.

Seguindo com as indicações da autora durante o texto como forma de organização do livro, Virginia Woolf utiliza símbolos para unir o grupo diverso de pessoas das quais o livro trata. Humphrey observa que “Virginia Woolf também faz uso de símbolos como elementos unificadores. Como a imagem sonora do Big Ben tocando as horas do dia”<sup>19</sup> (1954,

---

18 It indicates a certain agreement on the part of the author with the character’s thoughts. Whenever the character is embarked on a speculation which is directly relevant to the main theme of the book (i.e., with which Virginia Woolf herself would agree). The pronoun tends to be indefinite. “Clarissa thought” would introduce the particular thought of a particular character, but to introduce the speculation “one imagines” suggests that it is a more universal experience, and one which the author shares. Thus this very minor device helps Virginia Woolf make her novel’s presentations of her own view of life.

19 Virginia Woolf also makes some use of motifs as unifying devices.

p. 100, tradução nossa). Carvalho (2014, p. 50) aponta que as badaladas do relógio funcionam como meio de transição e como dado físico para localizar o leitor sobre em que pedaço do dia os personagens se encontram.

Outro exemplo de elemento unificador, depois de apresentado o longo fluxo de consciência de Clarissa no caminho para comprar suas flores, é um carro que aparece em frente a floricultura e é apresentado através dos olhos de Clarissa, passa pelos olhos dos transeuntes, e no final dessa narrativa intrigante sobre ele, o leitor se encontra na mente de Septimus Warren Smith.

Logo depois da cena do carro, o próximo elemento que possui como função ligar a mente de Clarissa à de Septimus, é um avião que passa pelo céu, que como descreve Carvalho “é a ponte precisa que liga o fluxo de Clarissa para a desse ex-combatente da Primeira Guerra Mundial que ainda sofre com seus efeitos e desastres” (CARVALHO, 2014, p. 49). A cena do avião não funciona apenas como ponte para o fluxo de consciência de Septimus, mas também para que o leitor enxergue o céu pelos olhos de diversos outros personagens. Daiches afirma que tal cena “atraia atenção simultânea de diversas pessoas em várias partes de Londres, e permite a Virgínia Woolf mover de uma pessoa para outra, usando

o avião como um meio de fácil transição”<sup>20</sup> (1954, p. 69, tradução nossa). Como pode-se perceber no trecho a seguir:

[...] – Glaxo – disse Mrs. Coates numa voz tensa, cheia de admiração, fitando o alto, e o nenê, deitado rígido em seus braços, fitava o alto. – Kreemo – murmurou Mrs. Bletchley, como uma sonâmbula. Com o chapéu absolutamente imóvel na mão, Mr. Bowley fitava o alto. Cá embaixo no Mall as pessoas estavam paradas olhando o céu. Enquanto olhavam, o mundo inteiro ficou em silêncio completo, e um bando de gaivotas cruzou o céu, primeiro uma gaivota na frente, depois as outras, e nesse silêncio e paz extraordinária, nesta palidez, nessa pureza, os sinos bateram onze vezes, o som desaparecendo aos poucos lá entre as gaivotas. O avião virou, acelerou e se precipitou exatamente onde queria, veloz, livre, como um patinador – – É um E – disse Mrs. Bletchley – ou um bailarino – – É toffee – murmurou Mr. Bowley – (e o carro entrou pelo portão e ninguém olhou), e desligando a fumaça afastou-se cada vez mais, e a fumaça se desvaneceu e foi se reunir aos contornos brancos e volumosos das nuvens. Tinha ido embora; estava atrás das nuvens. Não havia som algum. As nuvens às quais tinham se unido as letras E, G ou L se deslocavam livremente, como que destinadas a ir do Ocidente para o Oriente numa missão da maior importância que jamais seria revelada, embora certamente fosse isso mesmo – uma missão da maior importância. Então

---

20 [...] attracts the simultaneous attention of all sorts of people in all parts of London, and enables Virginia Woolf to move from one to the other, using the aeroplane as means of easy transition.



de repente, como um trem saindo de um túnel, o avião saiu em disparada das nuvens, o som perfurando os ouvidos de todos no Mall, no Green Park, em Piccadilly, na Regent Street, no Regent's Park, e a faixa de fumaça se espiralou atrás e ele mergulhou, subiu e escreveu uma letra depois da outra – mas que palavra estava escrevendo? Lucrezia Warren Smith, sentada ao lado do marido num banco do Broad Walk no Regent's Park, olhou para cima. – Olhe, olhe, Septimus! – exclamou ela. (WOOLF, 1925, p. 16)

Essa simultaneidade de visões, acontece através de uma ferramenta nomeada por Humphrey (1954) como *space-montage*, que no caso dessa cena em específico:

Não funciona apenas para dar ao leitor uma visão panorâmica de Londres como responde ao mesmo estímulo o qual os dois personagens principais, Clarissa e Septimus, respondem (o que por si só já é importante para entender suas psiques), mas a autora realiza outro propósito: principalmente nos introduzir à psique de Septimus em sua única relação possível com a protagonista, que é a de ocuparem o mesmo tempo e espaço. (HUMPHREY, 1954, p. 56, tradução nossa)<sup>21</sup>

Esses símbolos unificadores são importantes para ligar o fluxo de consciência de Clarissa ao de Septimus, uma vez que

---

21 [...] is not only to give him a cross section view of London as it responds to the same stimulus which her two characters, Clarissa and Septimus, receive (which in itself is important for understanding their psyches), but she accomplishes other purposes: mainly, she introduces us to Septimus' psyche in its only overt relationship possible to that of her protagonists- that is, its relation in time and space.

os personagens nunca se encontram fisicamente na história, o que os une então concretamente é essa noção de que estão vivendo o mesmo dia, na mesma cidade. Subjetivamente, o que vai uni-los é a ideia central do livro, a visão que ambos dividem sobre a vida, que se torna mais clara quando Clarissa é informada a respeito da morte de Septimus. Como Daiches explica, “essa identificação de Mrs. Dalloway com um rapaz a quem ela nunca conheceu e ouviu a respeito pela primeira vez apenas depois que ele está morto representa o final colocando juntos os fios da meada da história”<sup>22</sup> (1942, p. 68, tradução nossa).

Humphrey explica que “*montage* no sentido de filmagem se refere a uma classe de recursos utilizados para apresentar inter-relação e associação, como uma sucessão de imagens, ou a superimposição de uma imagem em outra imagem ou uma imagem focal rodeada de outras”<sup>23</sup> (1954, p. 49, tradução nossa). A técnica utilizada por Virginia Woolf entrega para o leitor, através do fluxo de consciência, uma simultaneidade de visões e de acontecimentos na cidade, que cria em *Mrs. Dalloway* uma clara estética cubista. Falcetta (2007), afirma que

---

22 This identification of Mrs. Dalloway with a young man whom she has never known and whom she hears of for the first time only after he is dead represents the final bringing together of the threads in the story.

23 “Montage” in the film sense refers to a class of devices which are used to show interrelation or association of ideas, such as rapid succession of images or the superimposition of image on image or the surrounding of a focal image by related ones.

a cidade aparece em pedaços e fragmentos, uma vez que suas ruas e prédios, sons e barulho montam o monólogo interno das personagens. Woolf apresenta as experiências de suas personagens como realidades plurais do mesmo espaço geográfico, momento no tempo, evento ou fenômeno, declarando então a presença de dinâmica e perspectivas simultâneas. Como nas pinturas cubistas, a ficção cubista de Woolf mantém a integridade da coisa representada (no caso, a cidade viva), revelando suas qualidades e essência ao invés de uma visão fixa e homogênea.<sup>24</sup> (FALCETTA, 2007, p. 114, tradução nossa)

O fluxo de consciência não contribui apenas para uma visão simultânea sobre a cidade, mas também sobre as personagens. O trauma pós-guerra de Septimus, por exemplo, é analisado através dos olhos de Rezia, sua esposa, através dos olhos de seus médicos, e também através dos olhos do próprio personagem, como ele enxerga a si próprio e a própria loucura. E assim acontece com outros personagens. *Mrs. Dalloway* apresenta o ser humano não apenas como ele se vê, mas como os outros o vêem. Woolf (1924) afirma que “isso tudo me confirma que somos fragmentos e mosaicos, e não como costumavam representar como imaculados,

24 The city appears in pieces and fragments as its streets and buildings, sounds and crowds, catalyze the characters’ internal monologues. Woolf renders her characters’ experiences as plural realities of the same geographical space, moment in time, event, or phenomenon, thus asserting the presence of dynamic, simultaneous perspectives. Like the cubist painters, Woolf’s cubist fiction maintains the integrity of the thing represented (in this case, the living city), revealing its qualities and essence instead of a fixed homogenous view.

monolíticos, um todo consistente” (WOOLF, 1924 apud MESQUITA, 2018 p. 207).

### **FLASHBACKS**

O tempo, por sua vez, também é apresentado de forma simultânea. Através do uso de Flashbacks, o leitor tem acesso ao passado dos personagens e assim consegue entender suas relações e seus backgrounds. Logo no início da narrativa, enquanto Clarissa contempla as árvores e as flores na frente de sua janela, a personagem começa a se lembrar de um diálogo específico com Peter Walsh e a viagem ao passado começa. Apenas através dos flashbacks dentro dos fluxos de consciência, é possível entender a relação de Clarissa Dalloway e Peter Walsh. As frustrações do último personagem, igualmente, advêm de um evento específico que ele vai relembrar. É também através do uso de tal recurso que se tem acesso a como Clarissa conheceu Richard Dalloway, assim como similarmente, se tem acesso ao início da relação de Rezia e Septimus, e da experiência deste último na guerra.

Woolf faz uso dos flashbacks na descrição dos fluxos de consciência das personagens, porque a própria consciência possui a característica de exigir um movimento que não se reduz à progressão do relógio.

Daiches afirma que a autora “consegue seguir o personagem de volta ao seu passado sem precisar expandir o limite cronológico da história além de um único dia o qual fornece a estrutura da ação”<sup>25</sup> (1942, p. 63, tradução nossa). Woolf também dá indicações temporais dessa “viagem” utilizando frases como “parecia para ela”, “ela podia lembrar”, “pensou ela”. Como exemplificado no trecho a seguir, numa cena em que Peter Walsh conversa com Sally Seton, uma antiga amiga que não via há muito tempo:

Oh Senhor dos céus, como ela tinha mudado! a doçura da maternidade; o egoísmo também. A última vez que se encontram, lembrava Peter, tinha sido entre as couves-flores ao luar, as folhas “como áspero bronze” dissera ela, com seu floreio literário; e tinha colhido uma rosa. Andara para cima e para baixo com ele naquela noite horrível, depois da cena junto à fonte; ele ia pegar o trem da meia-noite. Céus, tinha chorado! (WOOLF, 1925, p. 105)

Ainda sobre sinais linguísticos dentro do texto, quando Peter Walsh passeia por Regent’s Park e cruza com Rezia e Septimus, sua memória volta para seu passado com Clarissa, e cada ligação que ele faz é introduzida por “still” (e algumas versões para o português traduzido como “mesmo assim”, e em outras, “todavia”):

---

25 By doing this she can follow a character back into his past without expanding the chronological limits of the story beyond the single day which provides the framework of the action.

Mesmo assim, o sol era quente. Mesmo assim, a gente superava as coisas. Mesmo assim, a vida arranjava um jeito de somar um dia ao outro. Mesmo assim, pensou bocejando e começando a perceber – o Regent’s Park não tinha mudado quase nada desde que era menino, a não ser pelos esquilos – mesmo assim, provavelmente havia compensações – quando a pequena Elise Mitchell, que estava catando pedrinhas para acrescentar à coleção de pedrinhas que ela e o irmão estavam montando em cima da lareira no quarto de brincar, soltou aquele punhado em cima do joelho da babá e saiu de novo numa carreira desabalada trombando nas pernas de uma senhora. (WOOLF, 1925, p. 39)

Sobre como os flashbacks constroem a estética da obra, Falcetta (2007) afirma:

O passado de fato complica o presente, mas o presente também abriga sua própria complexidade. Woolf confirma essa verdade através de outro modo temporal de representação: a descrição de momentos vividos simultaneamente por múltiplos personagens, o que constitui uma clara implantação de uma estratégia narrativa cubista.<sup>26</sup> (FALCETTA, 2007, p. 128)

## CONCLUSÃO

Pode-se concluir, portanto, que antes mesmo do nascimento de Mrs. Dalloway, a autora possuía certas

26 The past indeed complicates the present, but the present itself harbors its own complexity. Woolf confirms this truth via another mode of temporal representation: the depiction of synchronously lived moments of multiple characters.

frustrações a respeito da representação da realidade dentro da literatura produzida no início do séc. XX, por não concordar com uma representação tão materialista e verossímil da realidade. A realidade, para a autora, perpassa uma noção muito mais mental e interna, subjetiva, como Joyce apresenta em *Ulysses*, por exemplo.

Woolf (1925) consegue representar essa percepção da realidade em *Mrs. Dalloway* então, através do uso do fluxo de consciência, recurso que permite, como citado anteriormente, “passear” pela mente das personagens e conhecer todo o mundo interior que possuem. O fluxo de consciência, por sua vez, é implementado por meio do uso de discurso indireto, que permite que a narrativa esteja sempre sob o controle do narrador, e assim Woolf consegue passar seu ponto de vista pessoal sobre o que é a vida.

Além disso, a pesquisa permitiu concluir que o fluxo de consciência e discurso indireto não funcionam em *Mrs. Dalloway* apenas como mera técnica de escrita, mas como um modo de a autora conseguir apresentar sua visão de mundo, confirmando a hipótese apresentada no início do presente artigo.

Esteticamente, a obra, por apresentar visões tão diversas sobre um mesmo objeto, através do fluxo de consciência,

possui uma estética cubista, que assim como nas obras visuais do mesmo movimento artístico, apresenta a realidade não como algo homogêneo e uníssono, mas com toda a complexidade e simultaneidade de compreensões que a vida pode possuir, uma vez que o espaço é apresentado através do olhar de vários personagens, e mesmo os próprios personagens são expostos pela visão que possuem de si mesmos, e pela visão de quem os rodeia.

O tempo, da mesma forma, é apresentado de forma cubista, simultânea, visto que o uso de flashbacks permite o leitor a viajar no passado e conhecer o background das personagens, e assim o presente da narrativa se constrói por essa reverberação do passado.

## REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*: questões de teoria literária. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CARVALHO, Fabrícia Silva de. *Fluxo de Consciência na narrativa de A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector, e Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf*. 2014. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- DAICHES, David. *Virginia Woolf: The markers of modern literature*. Norfolk, Connecticut: New Direction Books, 1942.
- FALCETTA, Rebecca Jenie. Geometries of space and time: the cubist London of Mrs. Dalloway. *Woolf Studies Annu.* New York, v.13, p. 111-136, 2007.
- HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1954.



MESQUITA, Ana Carolina Carvalho de. *O diário de Tavistock: Virginia Woolf e a busca pela literatura*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Roberts, J.H. Vision and Design in Virginia Woolf. *PMLA*. Estados Unidos, v. 61, n.3, p. 835-847, 1946.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Porto Alegre: LPM, 2012.

WOOLF, Virginia. Ficção Moderna. In: WOOLF, Virginia. *O valor do Riso*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

### **Cíntia Carla Moreira Schwantes.**

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Indiana University(1998).

Atualmente é professora adjunta da Universidade de Brasília.

E-mail: [schw@unb.br](mailto:schw@unb.br)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9443981715567191>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2850-9314>

### **Amanda Cavalcante Pereira**

Graduanda em Língua Inglesa e Respectiva Literatura na UnB, Campus Darcy Ribeiro.

E-mail: [amanda.cv212@gmail.com](mailto:amanda.cv212@gmail.com)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7897342857851044>

## O CONTO DE FORMAÇÃO COMO SUBGÊNERO AUTOFICCIONAL EM KATHERINE MANSFIELD E CLARICE LISPECTOR

Edson Ribeiro da Silva

**Resumo:** O presente estudo focaliza a possibilidade do conto de formação como subgênero, tomando como paradigmas os contos “A casa de bonecas”, de Katherine Mansfield, e “Felicidade clandestina”, de Clarice Lispector. Esses contos são observados como obras autoficcionais, por se inserirem em um gênero ficcional, mas evidenciarem sua natureza autobiográfica. A noção de *Bildung* aparece neles e, de modo geral, no subgênero como crise que resulta em aprendizado. Teóricos como Lejeune, Searle, Doubrovsky, Alberca, Klinger e Puga servem como base para os conceitos que evidenciam a natureza formadora e autoficcional desses contos.

**Palavras-chave:** Autoficção. Conto de formação. Lispector. Mansfield.

**Abstract:** The present essay focuses on the possibility of the coming of age short-story as a subgenre, taking as a paradigm the short stories “The Doll’s House”, by Katherine Mansfield, and “Felicidade clandestina”, by Clarice Lispector. These short stories are seen as self-fictional works, since they are inserted in a fictional genre, but show their autobiographical nature. The notion of *Bildung* appears in the stories and, generally, in the subgenre as crisis that results in learning. Theorists such as Lejeune, Searle, Doubrovsky, Alberca, Klinger, and Puga serve as the basis for the concepts that demonstrate the formative and self-fictional nature of these short stories.

**Keywords:** Self-fiction. Coming of age short story. Lispector. Mansfield.

### O CONTO DE FORMAÇÃO COMO SUBGÊNERO

No âmbito da teoria literária, é recorrente que se tenha a fluidez dos gêneros como um recurso que dispensa o pesquisador de explicitar procedimentos estéticos. O

conceito de *gênero literário* acaba sofrendo com a aplicação dessa fluidez a ele próprio. Essa pressa em não se especificar o que torna um autor ou uma obra um caso de estranhamento e de ruptura faz com que, tantas vezes, as possibilidades de invenção, as múltiplas estéticas sejam chamadas de *gêneros*.

Torna-se comum que o mesmo estudioso que chama o realismo fantástico de *gênero* use o mesmo conceito para definir obras que se insiram nessa estética, como contos ou romances. A autobiografia tem confundidas, tantas vezes, sua natureza como gênero literário ou como possibilidade de arranjo da linguagem literária em gêneros como o conto, o romance, a novela, a crônica, entre outros. O mesmo ocorre com a autoficção. É chamada de gênero até mesmo em estudos que focalizam obras como autoficcionais e pertencentes a estéticas específicas, como o realismo sociológico ou a prosa psicológica, também chamadas de *gêneros* sem o serem.

Esses equívocos acabam por contornar abordagens que interessam para a teoria literária, para a compreensão de procedimentos estéticos complexos e de autores marcados pelo estranhamento como capacidade de reelaborar os elementos que compõem a linguagem literária.

Da mesma forma que se encontra um uso disseminado de aplicações do conceito de *gênero*, como se não houvesse

um marco especificável para o que caracteriza um gênero e o que faz de seus derivados *subgêneros* ou *modalidades* literários, existe uma resistência em se enxergarem aquelas semelhanças que tornam problemáticas ou ainda insuficientes as abordagens de certas escolhas artísticas.

Um exemplo notório é o modo como o conto, como gênero literário estabelecido, “cristalizado”, como diria Bakhtin (1992, p. 277), ainda sofre com abordagens que focalizam casos relevantes dentro de épocas ou para a própria evolução do que se reconhece como tal, mas que ainda ficam receosas diante da possibilidade de aplicação de terminologias utilizadas no estudo do romance para a compreensão de procedimentos que também o explicam. Novamente, é recorrente que o conto não seja abordado através de conceitos que a ele se aplicam, como o de autoficção ou o de metaficção historiográfica. Existe o *Bildungsroman*, o romance de formação, estudado a partir de diversas possibilidades; no entanto, as possibilidades de se focalizarem o conto de formação são mais restritas. Dizer que determinado autor produzia contos de formação ainda é atitude pouco notada, mesmo diante de casos em que a semelhança com o que é definido como *formação* nos estudos sobre o romance é elemento a partir do

qual procedimentos artísticos atualmente indispensáveis foram construídos.

Portanto, quando se toma como modelo do que pode ser conceituado como *conto de formação* obras de Katherine Mansfield e de Clarice Lispector, evidenciam-se modos de o gênero conto assimilar estéticas que passaram por uma lenta progressão: a possibilidade de a formação ou daquilo que a exemplifica não dependerem de relatos extensos ou que seguem uma cronologia mais convencional. A autora neozelandesa e a brasileira possuem uma proximidade facilmente detectável, apontada pela própria Clarice mais de uma vez. Interessa, para o presente estudo, uma dessas possibilidades de aproximação: a autoficcionalidade de contos nos quais as duas autoras fazem uso da memória de episódios significativos da infância, que elas reconhecem como momentos de aprendizagem. O uso da memória como suporte para a ficcionalização do real é recorrente nas duas e ensejou modos diversos de experimentar com a linguagem literária.

Enxerga-se como autoficção, no presente estudo, aquela modalidade literária que se constitui, ou se configura, a partir do “pacto ambíguo”, conforme o conceito com que Manuel Alberca (2007) destrava os

limites estabelecidos por Doubrovsky e possibilita que a autoficcionalidade possa ser enxergada em inúmeras configurações literárias. Nessa direção, as duas autoras produzem contos autoficcionais quando fazem uso desse pacto de leitura, mesmo quando narram em terceira pessoa ou não nomeiam seus protagonistas.

Os contos que o presente estudo aborda são autoficcionais pela ambiguidade do pacto. O fato de serem contos, gênero visto como ficcional por sua configuração, antes que pela natureza daquilo que é representado, já os estabelece dentro de um pacto que concede ao autor a possibilidade de reconfigurar a memória sem as exigências de comprovação do pacto autobiográfico, conforme Philippe Lejeune (2014), ou do texto documental, conforme John R. Searle (2002). A possibilidade de se reconhecerem tais contos como autobiográficos depende de elementos já profundamente abordados pelas teorias acerca da ficcionalidade, sobretudo o conceito de *performance*, estabelecido por Diana Klinger (2012). E as autoras, ainda que de modo menos enfático que aquele usado por autores de autoficção dos dias atuais, são performáticas ao se fazerem reconhecer em suas protagonistas.

A atenção recai, aqui, sobre os contos “A casa de bonecas”, de Katherine Mansfield, e “Felicidade clandestina”, de Clarice

Lispector. É fato que existem diversos estudos em que esses mesmos contos são abordados. A existência de comparações entre os dois contos evidencia que as semelhanças entre ambos têm sido apreendidas a partir de mais de uma possibilidade. Mas a que sobressai, quando se buscam textos que tenham tais contos ou tais autoras como objeto, é a preocupação com a descoberta, pelas protagonistas crianças, das diferenças socioeconômicas geradoras de frustração e exclusão. Os procedimentos narrativos, como evidenciação da possibilidade de um gênero curto tratar da formação de seu protagonista, mesmo optando por enredos simples e pela duração curta das ações, constituindo a vertente do conto correspondente ao que o *Bildungsroman*, como subgênero, representa para o romance, parecem ainda não despertar o mesmo interesse de alguns que os comparam.

Os elementos aqui observados tornam-se uma sequência de ideias que interessa ao que se pretende demonstrar ao compararem-se dois contos de escritoras próximas pelos procedimentos artísticos, mas distanciadas quanto à possibilidade de uma escrita ficcional de teor autobiográfico poder ser reconhecida pelo leitor e ter alterado seu pacto de leitura. O leitor-ideal de ambas é aquele que leu sua escrita ensaística ou sua escrita-de-si, como diário, carta ou

crônica. No caso de Clarice Lispector, até mesmo aquele que sabe que Katherine Mansfield era vista pela brasileira como uma autora assemelhada. A atitude performática altera-se conforme as possibilidades de um autor fazer-se reconhecível pela sua biografia ou personalidade. Se essa atitude, de alguma forma, atinge o ato da leitura, ela influencia os modos de recepção do texto. Assim, um conto pode ser assumido como autoficcional, que exhibe um momento de formação da personalidade de seu autor.

### **O CONTO DE FORMAÇÃO COMO SUBGÊNERO E SUA RELAÇÃO COM A MEMÓRIA**

Obras essenciais tratam o modo como a memória é elemento constitutivo da ficção, para autores abrangentes, como Roman Ingarden, Paul Ricoeur e Wolfgang Iser. É preciso focalizar-se, aqui, a necessidade de se perceberem modos como a memória pode ser usada para tratar da formação de uma subjetividade. Afinal, Lejeune associa a autobiografia à formação: “DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). A formação da personalidade, como subjetividade, é indissociável da figura do herói problemático da narrativa



de ficção. Se, na autobiografia, conforme Lejeune, o que se persegue, de fato, é a história da constituição de um sujeito notório, cuja vida é objeto de distinção, sobretudo no momento da narração, na ficção, essa história refere-se à formação de uma subjetividade problemática que procura representar a pessoa comum. A infância torna-se um momento privilegiado para se falar do autor que, no presente da narração, pode já ser figura notória.

O *Bildungsroman* representa uma possibilidade de representação da história de uma personalidade, sua formação, mesmo sendo a de sujeitos comuns. Trata-se de uma possibilidade de romance em que a duração temporal é decisiva para que exista mudança na personagem, como aprendizado. A formação de uma personalidade exige que o *eu* sobre o qual se narra seja marcado pela mudança; a personalidade, de que fala Lejeune, só passa a ter sentido, na narrativa ficcional de formação, se ela for vista como condição daquele que narra quando está narrando ou como estado final da personagem, que pode então ser vista como causalidade para finais trágicos, de fracasso e, às vezes, de sucesso. Por isso, Ricoeur problematiza a ideia de uma identidade que possa ser vista como a de um mesmo nesse subgênero:

O dilema desaparece se a identidade entendida no sentido de um mesmo (*idem*)

for substituída pela identidade entendida no sentido de um si-mesmo (*ipse*); a diferença entre *idem* e *ipse* não é outra senão a diferença entre uma identidade substancial ou formal e a identidade narrativa. [...] Diferentemente da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida. (RICOEUR, 2010, p. 419)

Essa mesma relação problemática entre existir uma identidade no protagonista como mesmo ou um conjunto de mudanças que faz dele um si-mesmo é tratada por Rogério Miguel Puga em seu esforço por definir o *Bildungsroman*. Ao tratar das divergências quanto às definições dadas, Puga recorre a Frederick Amrine, que busca uma solução mais abrangente, ao afirmar que

se tomarmos a *Bildung* no seu sentido mais restrito e historicamente limitado, nenhuma obra será um *Bildungsroman*, nem mesmo *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, mas se a entendermos no seu sentido mais lato, como desenvolvimento do protagonista, então todo o romance será um *Bildungsroman*, sendo, na nossa opinião, essa problemática clarificada se juntarmos ambos os critérios, em vez de os separar, ao definir o romance de formação tradicional como a representação do processo formativo informal do protagonista até ao início da sua ‘vida adulta’, momento em que acaba, normalmente ‘em aberto’, a acção do *Bildungsroman*. (PUGA, 2016, p. 11)

Essa busca por uma categorização mais lata ainda esbarra na insistência em se ver, no protagonista, o adulto. Novamente, uma insistência que retiraria dessa categoria obras notoriamente definidas como tal, como *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann, em que o protagonista morre ainda na adolescência. Nesse romance, o narrador em terceira pessoa não pode ser identificado a nenhuma personagem. Puga menciona outras abordagens do subgênero, até chegar a algumas mais recentes, que atentam para modos diversos de a formação do protagonista ocorrer:

O *Bildungsroman* é assim definido a partir do seu conteúdo temático, e a sua principal característica é a primazia conferida quer à formação do protagonista a partir da interação com o mundo, quer à interrelação entre as forças sociais e psicológicas que determinam a direção do processo de auto-desenvolvimento ou *pathos* desse indivíduo. Essa relação entre o *Self* e a sociedade é revelada, não através do relato de toda a vida do protagonista, mas a partir de acontecimentos ou experiências iniciais que têm uma influência específica na sua formação [...]. (PUGA, 2016, p. 25)

Percebe-se que a extensão da narrativa, que abrange uma duração cronológica extensa, não é elemento imprescindível. Está-se, portanto, mais próximo daquilo que o século 20 fez do romance de formação:

O *Bildungsroman* tradicional funciona frequentemente como um programa de identificação com a ordem social e com o sistema de valores da sociedade ao representar a assimilação dos códigos de conduta vigentes pelos protagonistas, enquanto, por exemplo, o *Bildungsroman* étnico ou pós-colonial se afasta do padrão tradicional para se ocupar do processo que leva o indivíduo a consciencializar-se da diferença/alteridade e a identificar-se com ou a rejeitar os modelos que a sociedade lhe oferece-impõe [...]. (PUGA, 2016, p. 18)

No trecho anteriormente citado, Puga evidencia a possibilidade de o romance de formação atentar para um único aspecto da constituição da personalidade da personagem. No trecho imediatamente acima, Puga focaliza a diferença entre aprendizado de condutas padronizadas e o aprendizado mais recorrente no herói problemático do romance de formação moderno, que é a atitude crítica diante de padrões estabelecidos.

A junção dos dois aspectos, redução da atenção a um elemento da formação da personagem e atitude conflitante em relação aos padrões que deveriam ser aprendidos, acaba por mostrar procedimentos que o conto tem adotado, sobretudo a partir do momento em que ele se assume como um gênero com especificidades que o distinguem da novela e do conto popular. As contribuições de autores como

Poe, Maupassant e Tchékhev, para que o conto adquirisse uma autonomia em relação aos gêneros dos quais ele se originou, como as novelas do *Decamerão* ou de Cervantes ou os contos orais coletados pelos irmãos Grimm, acabam por fazer dele um modo de narrar que busca a invenção, o estranhamento, a inovação em detrimento da sedimentação. Ou seja, a relação entre o paradigma e a inovação torna-se contrato de leitura, como queria Ricoeur (1994, p. 118): “É ainda o ato de ler que acompanha o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que esquematizam a tessitura da intriga”.

Se Poe desenvolveu a concentração da ação em poucas páginas, fazendo com que tudo no conto tivesse um único centro agregador, a ser evidenciado no final da narrativa, Maupassant é um autor voltado para a cena, sem tanta preocupação com tramas voltadas para o desfecho. Tchékhev, por sua vez, é reconhecido como o criador do conto de atmosfera: narrativas com baixa concentração de ações e a busca por um efeito passional sobre o leitor, obtido sobretudo por aquilo que as vozes dos narradores não dizem, mas que aquele precisa perceber. Para isso, Tchékhev elabora narrativas impressionistas, em que há um predomínio dos pontos de vista limitados das personagens

em relação à visão totalizadora de narradores oniscientes tradicionais, para os quais o autor elabora um jogo de vozes, como as narrativas autodiegéticas intercaladas na voz do narrador objetivo, extradiegético, ou a inserção de cenas, em que a voz, concedida aos personagens, revela conflitos e personalidades que o narrador não descreve na sua voz.

Tchékhov valoriza o momento específico em que uma experiência é vivenciada e passa a constituir uma personalidade. O aprendizado é recorrente. No conto “Vanka”, o menino, aprendiz em uma sapataria distante de sua cidade, afastado de seus familiares, escreve cartas para o avô. O fato de o menino estar perplexo diante da crueldade das pessoas que o cercam, mas de não a compreender, e de o narrador extradiegético não a explicar ao leitor, cria o efeito de empatia e a negação daquilo que a criança é obrigada a assimilar. O mesmo pode ser percebido nos diversos contos em que o autor russo, que atuou como médico em cidades de província, antes de se dedicar à literatura, usou como protagonista a figura do médico de província inserido em ambientes em que se torna o inadaptado, humilhado pelas pessoas de classes mais abastadas e de intensa vida mundana. O fato de essa personalidade ser recorrente em protagonistas do autor,

assim como as situações que o jovem médico experimenta, aponta para uma intenção autobiográfica. Contos como “O beijo”, “Lônýtch”, “A irrequieta” e “A dama do cachorrinho” tratam do fracasso profissional e sentimental desse médico de província. Poderiam ser categorizados a partir daquilo que Lejeune define como ficção autobiográfica, em que um pacto de leitura pode deixar impreciso o teor autobiográfico, sem que se faça do reconhecimento dele uma exigência para o sucesso dela. O leitor-ideal contemporâneo de Tchékhev até pode reconhecer nesses contos uma ambiguidade autoficcional. Mas não se pode ver no autor russo aquela atitude performática de quem quer ser reconhecido na personagem ficcional.

Não se pode negar ao autor a preocupação com a formação da personalidade de certos protagonistas. O médico rural protagonista de “Lônýtch” cantarola, no início do conto: “Quando eu ainda não havia bebido da taça da vida” (TCHÉKHOV, 2014, p. 119). O fato de eles estarem, como Vanka, em situações de aprendizado formal, ou como o médico rural Ossip Stepânitch Dýmov, de “A irrequieta”, em situações de aprendizado informal, faz com que essa condição do conto como obra de formação não precise de uma duração cronológica extensa: o aprendizado refere-se a

aspectos específicos da vida, como a crueldade e a falsidade de pessoas próximas. O uso do biografema no conto de formação não está lá para que o autor se autoelogie ou proclame suas ideologias; a função da memória é garantir veracidade ao narrado ou é matéria de onde o enredo se origina. A representação do fracasso pessoal contribui para que se criem atmosferas de impacto passional. A personagem criança, tal como o menino protagonista de *A estepe*, ou o menino Vanka, reforça a opção pela narrativa de formação. O elemento autobiográfico, através de informações paratextuais, é evidenciado na introdução que Rubens Figueiredo fez para a novela:

Seu desafio era escrever uma narrativa sem enredo, sem heróis, sem outra crise que não um resfriado que o menino legórchka pega na viagem. Uma narrativa sem aventuras e ações de impacto, senão aquelas presentes, de forma indireta, nas histórias meio inventadas que os carroceiros da estepe contam para legórchka. [...]

A fonte do texto foi uma viagem que Tchékhov fizera um ano antes a Taganrog, sua cidade natal, à beira do Mar Cáspio. A região que ele percorreu se parece bastante com a descrita na novela. Em cartas à irmã, naquela ocasião, encontramos referências a vários elementos presentes em *A estepe* – a prisão, o cemitério, os mercadores, traços da fala das pessoas etc. E numa carta ao editor de *Siéverni Viéstnik*, Tchékhov afirma



que as duas cruzes na beira da estrada citadas na novela existem de fato e que, aos dezessete anos, quando fez uma viagem, o jovem Tchékhev adoeceu numa estalagem e recebeu os cuidados de um judeu chamado Moissei Moisséievitch, que de fato aparece com esse nome em *A estepe*. (FIGUEIREDO, 2015, p. 7)

O teor autobiográfico é comprovado pela recorrência a textos pessoais do escritor, como suas cartas. Para o leitor que recebe essa informação, antes da leitura da novela, a recepção da obra como ficcional sofre alterações no pacto: saber-se da natureza autobiográfica serve aqui como uma confirmação da prefiguração ou *Mímesis I*, de que tratava Paul Ricoeur (1994). Essa memória, como base para a elaboração da narrativa literária, é um dos três tipos de mimesis que originam a ficção: a prefiguração (*Mímesis I*), a configuração (*Mímesis II*), e a refiguração (*Mímesis III*). A primeira é a memória daquilo que o autor experienciou. Essa memória contém as imagens que formam qualquer narrativa. O universo que um autor representa em sua narrativa, mesmo que a queira recebida como produto do imaginário, é aquele contido na sua memória. A configuração, que é o momento em que se transforma em elaboração artística esses dados apanhados na memória, gera a obra a partir das intenções do autor. Em Ricoeur, essa intenção é transformada pela

memória do leitor: a refiguração ocorre como leitura e nela a experiência pessoal de quem lê adapta a narrativa ao conjunto de imagens que formam o seu universo empírico. Não há, para o filósofo, nenhum problema que torne impraticável uma leitura eficiente.

A memória serve como base para que o escritor fale de uma experiência que, em princípio, pode parecer ausência de enredo. A “crise” como desencadeador da aprendizagem é elemento recorrente nas obras de aprendizado, assim como a viagem é parte de uma simbologia literária, que a atrela ao desenvolvimento de uma personalidade, à formação submetida ao devir. A crise serve como motivo, em uma novela, como *A estepe*, que o próprio autor, conforme Rubens Figueiredo, na mesma introdução, disse parecer-se mais com um conto curto. Passar por uma crise significa beber um pouco da taça da vida, ou seja, aprender.

A ideia de que é possível a existência do subgênero conto de formação tem no autor russo um caso específico, pois nele a memória passa a ser evidente elemento que serve como base para a configuração ficcional; quanto à refiguração, essa depende da experiência daquele que lê, como leitor-ideal ou leitor comum, da possibilidade de acesso aos biografemas de que o autor faz uso. Mas a atenção para a

formação, mesmo em contos como “Vanka”, de teor menos autobiográfico (mas presente, para o leitor que atrela as condições de vida do autor durante sua educação formal às da personagem), faz do autor um dos formuladores desse subgênero. A atenção recai mais sobre o efeito das ações narradas sobre a personalidade da personagem que sobre elas em si mesmas. O conto acaba por fazer da contenção um modo de a formação ganhar em dramaticidade e de aparecer como inconclusa, imprecisa, característica acima atrelada ao romance de formação mais recente.

A Tchékhev é creditada a criação do conto de atmosfera, no sentido de narrativa menos preocupada com as peripécias que com a dramaticidade da crise e seu efeito sobre uma personagem. O conto de atmosfera é parte de uma tendência generalizada da literatura moderna de preocupar-se com a psicologia das personagens. A representação do ato de apreensão de real e das vozes que a corporificam para o leitor possibilita essa atenção para a produção do texto como contrato inicial de leitura, algo que fica evidente em *O ato da leitura*, de Wolfgang Iser (1996), e seu conceito de leitor-ideal. O leitor pretendido pelo conto de atmosfera é aquele capaz de enxergar o modo como a crise, como fragmento, desencadeia tanto modos de apreensão do real como

enseja o desenvolvimento de técnicas de representação que evidenciam o efeito da realidade sobre a psicologia dos personagens. A aprendizagem, como processo, pode ser um desses efeitos. Assim como o aprendizado, como resultado. Mais que uma formação que necessita de tempo para ocorrer, e que procura ter como resultado um narrador maduro ou um protagonista descrito como formado, o conto de formação, ou mesmo uma novela, como *A estepe*, ou “Campo geral”, de João Guimarães Rosa, procura o efeito da desorientação psicológica do protagonista e a proximidade da experiência com sua narração. É uma razão pela qual é recorrente que um narrador em terceira pessoa fale por essas crianças, pois a utilização de suas vozes, configuradas como relato escrito, implicaria em resolver o efeito de desorientação. Esse narrador assume o ponto-de-vista das personagens em crise, no momento mesmo em que ela ocorre.

A possibilidade de a formação de uma personalidade ser representada como crise, mesmo que a ela não se dê uma solução duradoura, é significativa do que alguns teóricos apontam como a passagem do gênero *tale* para o *short-story*, palavras que em inglês evidenciam modos diferentes de configuração textual, que a palavra “conto”, em português, por si só não contém. Afinal, por *short-story* pode-se entender

o conto conforme emancipado de sua ligação com a tradição oral do *tale*, ou ainda como esse gênero superou as técnicas narrativas preocupadas com a representação do real para assumir as técnicas da modernidade que Luiz Costa Lima (1980) definiu como “mimesis da produção”. Essas técnicas possibilitam que a narrativa curta assuma uma natureza de fragmento, de incompletude, que também é assumido pelos gêneros mais longos.

Esses exemplos levam à conclusão de que existe sim a possibilidade de outros gêneros narrativos, como o conto, assumirem a formação como temática e o consequente desenvolvimento de técnicas para representá-la, que resultaram em um subgênero, o conto de formação. Ao mesmo tempo, evidenciam que essa condição não pode estar restrita a especificidades do romance nem a eventos recorrentes em narrativas como as de filmes de amadurecimento. A maturidade alcançada pelo conto deu a ele a autonomia da experimentação e possibilidades de refiguração como estranhamento.

### **“A CASA DE BONECAS” E “FELICIDADE CLANDESTINA” COMO CONTOS DE FORMAÇÃO**

A adoção do ponto-de-vista da criança, com uma consequente elaboração do discurso daquela, mesmo por

um narrador adulto, constitui, sem dúvida, a marca distintiva de contistas como Clarice Lispector. O uso de uma falsa terceira pessoa é recorrente em autores que falam da própria infância, como ocorre em *Infância* e em *Juventude*, de J. M. Coetzee. O efeito é o da representação da fala da personagem, ou o modo como a linguagem representa sua apreensão da realidade, numa terceira pessoa que possa ser lembrada, depois da leitura, como tendo fingido ser uma primeira.

Clarice Lispector adotava procedimentos assim para seus protagonistas crianças. A modernidade da sua linguagem exige que seu leitor-ideal esteja de posse de tais estratégias. O mesmo ocorre com a modernidade de Katherine Mansfield. No caso desta, é preciso que se entenda a oscilação entre os discursos do narrador adulto e da personagem criança. Conceder a voz a determinada personagem, em momento de intensificação do efeito de passionalidade que se tenta obter, pode representar o instante em que o percurso de crise e aprendizado aponta para algum resultado.

Foram as leituras de Tchékhov que indicaram à jovem escritora Katherine Mansfield a possibilidade de fazer da narrativa curta o meio mais adequado de representação do

real e de experimentação com modos modernos de narrar. A autora passa a demandar lembranças de fatos que contêm a crise para que, a partir do efeito dela sobre as personagens, configure as atmosferas também perseguidas por Tchékhev.

A memória, para a escritora neozelandesa, poderia representar um modo mais verídico de se pensar a configuração de uma narrativa. Mas antes de ser escolhida, a memória existe como material de vida já elaborado, restando à autora transformá-la em arte. Como ela afirma em carta a sua amiga Ida Parker, figura identificável em algumas personagens ficcionais:

Obrigada pelo pano de cetim cinza com todos os seus pequenos caseados. Fizeram-me sorrir. Meu estojo de escrever parece excessivamente suntuoso sobre ele. Lembra-me a Ida que amo. Não por causa do quanto custou. *Não*. Mas por causa do “impulso” – do gesto – do que você chama a “coisa perfeita”. Leva-me de volta a Isolla Bella. Oh, memória! Retorno a Casetta e ainda antes à oliveira e ao algodoeiro ao longo da cerca enredada, às rosas vermelhas e às grandes margaridas de olhos estrelados. Menton parece conter anos de vida. Como é difícil escapar dos lugares! Por mais cuidadosa que possamos ser, eles nos prendem – deixamos pequenos pedaços de nós mesmas ondulando sobre as cercas – pequenos farrapos e fiapos de nossa própria vida. Mas estranho é que – isto é pessoal – por mais penoso que algo possa ter sido, quando recorde não o é mais – ou

não mais penoso que a música. Na verdade, é exatamente assim. *Agora*, quando ouço o mar em Casetta, é insuportavelmente belo. (MANSFIELD, 2020, s.p.)

Mansfield tratava-se de uma daquelas personalidades para quem a exposição exacerbada de episódios da vida pessoal poderia significar escândalo ou repúdio. Através de uma carta, ela pode focalizar tal aspecto. No entanto, sua ficção autobiográfica não se acovarda. A autora escreve ensaios, mantém uma correspondência intensa, escreve rotineiramente na imprensa, o que a torna facilmente reconhecível como autora de ficção autobiográfica para aquele conjunto mais reduzido que correspondia a seu leitores-ideais. Mansfield poderia ser considerada uma escritora performática apenas quando escrevia para aqueles que reconheceriam, em um ensaio seu, a relação direta da pessoa com algumas personagens. O conhecimento de biografemas da autora, como os nomes de suas irmãs, torna reconhecível a natureza autoficcional de alguns de seus principais contos. Mas era uma ambição que a autora deveria reduzir àquele leitor capaz de estabelecer um pacto ambíguo de leitura.

De Mansfield, seu diário e suas cartas, publicados pela primeira vez em 1927, após a morte por tuberculose, aos 34



anos, em 1923, funcionam como uma ancoragem de sua ficção na sua biografia. O diário íntimo, sobretudo, acaba por assumir para ela algumas das funções que Philippe Lejeune lhe atribui, como a de aprendizado de si e a de reflexão sobre a própria produção literária, mas também aquela função primordial, que é a de fixação da memória. Nas palavras de Lejeune:

Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro. Mesmo secreto, a menos que se tenha coragem suficiente para destruí-lo, ou para mandar enterrá-lo consigo, o diário é apelo a uma leitura posterior: transmissão a algum *alter ego* perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar. E também investimento: o valor de informação de um diário aumenta com o tempo. É como um seguro de vida que se alimenta tostão por tostão, dia após dia, com depósitos regulares. (LEJEUNE, 2014, p. 303)

Em Lejeune, essa memória parece um acúmulo, que forma uma linha condutora, uma história, mesmo que o autor do diário não pretenda, de imediato, construí-la. A pesquisadora chilena Muriel Alejandra Silva Vera, em sua tese *El diário de vida como instrumento para la bildungsroman*, aborda o modo como o diário assume a função de registro

de formação, sobretudo para pessoas em crises ou passando por processos de aprendizado, que ela exemplifica com a adolescência. Para Vera, o diário serve como registro de formação de uma personalidade de modo tão evidente que ele acaba sendo usado como modelo narrativo em romances de formação. Como ela afirma:

El *diario íntimo* es un texto de carácter autobiográfico de un sujeto real que de forma espontánea registra su vida. Pertenece a los géneros referenciales, presenta rasgos de una obra no creativa y busca reflejar la vida privada del autor. [...] En breves palabras, el diario íntimo proporciona el perfil psicológico del autor-narrador sobre su perspectiva del entorno, de las circunstancias y de sus percepciones respecto a lo que acontece en su vida. (VERA, 2015, p. 27-28)

Vera se aproxima de Lejeune e de sua definição de autobiografia como narrativa que conta, do seu autor, “a história da formação de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). O diário possui essa formação, conforme Lejeune afirma, mas sem que o fim dela represente, por definição, a conclusão do texto. “A autobiografia está virtualmente concluída desde o começo, uma vez que a narrativa que começamos deve terminar no momento em que escrevemos” (LEJEUNE, 2014, p. 314), enquanto “raros são os diários que contêm um fecho” (2014, p. 312), já que aqueles que possuem

um fim são temáticos, como diários de viagem, de estudos, de doenças; contudo, aqueles voltados para a reflexão sobre si de modo indeterminado não chegam a uma conclusão. O diário como registro de uma formação indeterminada no tempo possibilita ao romance de formação um efeito de incompletude, quando este o mimetiza.

Quando se atenta para o fato de uma escritora ter mantido um diário que pode ser encontrado e publicado após sua morte, percebe-se a função dele como garrafa lançada ao mar. A fixação da memória da autora torna-se exposição desse passado. O leitor de diários ou de cartas, assim como o de biografias, reconhece o autor ou o assunto de tais textos. É certamente improvável que o leitor do gênero diário íntimo seja surpreendido pela sua temática. Provavelmente, ele é um leitor-ideal do autor. Aquele que percebe a relação entre a escrita-de-si e a ficção do autor. Katherine Mansfield torna-se, quando da publicação de seu diário, aquele autor performático de que fala Diana Klinger. A autora acrescenta, ao que já havia publicado além de sua ficção, um texto de natureza memorialística formativa não-ficcional. Mesmo à deriva, a mensagem na garrafa encontra um leitor-ideal, que reconhece como *performance* o lançamento daquela ao mar. A manutenção do que deve

ser lido após sua morte é evidenciada pela autora em seu diário, em 1922: “Arrumei todos os meus papéis. Rasguei e destruí muitos inexoravelmente. Isso sempre me dá grande satisfação. Quando me preparo para uma viagem, é como se me preparasse para a morte. Se nunca voltar, está tudo em ordem. É o que a vida me ensinou” (MANSFIELD, 2020, s.p.).

O leitor de Clarice Lispector dispõe de uma extensa produção performática da escritora, sobretudo na forma de crônicas. A autora já escrevia como cronista antes da publicação de seu primeiro romance. O destaque recai sobre a sua produção para o *Jornal do Brasil*, entre os anos 60 e 70, época em que a inscrição do nome da escritora como já reconhecida pelo público possibilitava que, entre seus leitores, existissem leitores-ideais, capazes de reconhecerem o elemento performático naqueles textos próximos da escrita-de-si. Edgar Cézar Nolasco enxerga essas crônicas como “restos de ficção” (NOLASCO, 2004). Pode-se enxergar o elemento autobiográfico como um projeto de escrituração dela, material para a ficção, mas escancarado nessas suas escritas-de-si:

Podemos dizer que o traço biográfico é um *leitmotiv*, uma marca recorrente da construção da escrita literária de Clarice Lispector. Rastreado sua obra, constatamos que, desde seu livro de estréia, o traço biográfico já se fazia presente, arquitetando

seu futuro projeto literário. [...] Muitos de seus textos, por exemplo, vão ter como pano de fundo a memória da infância vivida, e de suas reminiscências sai a construção da sua ficção. (NOLASCO, 2004, p. 78-79)

O traço biográfico, nas obras de ficção, não é suficiente para que a autora construa a sua *persona* para aquele leitor-ideal que deve compartilhar a biografia da autora com elementos construídos para suas personagens, sobretudo as femininas. Existe uma encenação através da escrita:

Por outro lado, também podemos afirmar que Clarice tinha consciência dessa encenação do mundo da literatura, uma consciência tão peculiar como um jogo em que se ficcionaliza a própria vida. Por outro lado, o auto-retrato que vai criar para o outro, enquanto pessoa civil, acaba sendo parte de sua própria imagem ficcional, da “*persona*” literária construída no interior de sua escrita. É como se seu relato ficcional tivesse sido descolado de sua ficção para melhor representar e apresentar essa última para o leitor. Aqui, o pacto de leitura se propõe, então, enquanto desconstrução da estrutura de “*verossimilhança*” da “*biografia*” tradicional. (NOLASCO, 2004, p. 79)

A encenação é *performance*, sobretudo quando se tem em mente a produção de Clarice como escrita-de-si. Através de suas cartas, fica evidente a origem biográfica de sua produção ficcional. Através de suas crônicas, a autora pode expor essa condição para o seu leitor-ideal. A identidade

entre o *eu* daquela que assina as crônicas com aquele que narra eventos ou tece comentários que falam de si assume uma condição performática, de formação de uma *persona* atrelável ao que se depreende de sua ficção. Fato notável é que a autora, após ter assumido uma coluna em jornal de grande circulação, pode fazer desse jogo, de que fala Nolasco, uma estratégia para elaboração de algumas de suas obras. Se a produção em conto da autora continuou reconhecível como tal, suas obras mais extensas, como *Água viva*, *A bela e a fera* e *Um sopro de vida* passam a ser fluidas, não possuem gênero textual facilmente detectável. *Água viva* é exemplo notório desse compromisso da autora com a ambiguidade de gêneros. Tanto que o *eu* que narra evidencia a ambiguidade como intencionalidade e finge improvisar:

Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais. (LISPECTOR, 1993, p. 17)

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia. (LISPECTOR, 1993, p. 27)

Será que isto que estou te escrevendo é atrás do sentido? Raciocínio é que não é. (LISPECTOR, 1993, p. 37)

O improviso é a tônica do fingimento em *Água viva*. O livro, que já foi classificado como romance, ensaio,

memórias, ficções, entre outros modos de as editoras tentarem explicar ao leitor o modo de recepção do texto sem a ambiguidade, foi composto a partir de diversas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*. De um conjunto de textos que ultrapassava duzentas páginas, a autora chegou às cerca de noventa páginas que integram a obra. As crônicas, já prontas, são agrupadas pela presença desse narrador em *eu* que produz literatura fingindo que o tempo da enunciação, ou da narração, é o único de que faz uso. O presente em que se narra ou se comenta é fingimento, mas torna possível ao leitor-ideal de Clarice reconhecer nesse narrador que diz *eu* aquelas características da *persona* criada por ela em suas crônicas:

Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o instante e o eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem. (LISPECTOR, 1993, p. 58)

Para te escrever eu antes me perfume toda. (LISPECTOR, 1993, p. 58)

Que estou fazendo ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume.

Escrevo-te sentada junto de uma janela no alto de meu ateliê. (LISPECTOR, 1993, p. 59)

Escrevo-te à medida do meu fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita. Sou explícita? Pouco se me dá. Agora vou acender um

cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo para sempre. Eu, que nunca fui adequada.

Voltei. Estou pensando em tartarugas. Uma vez eu disse por pura intuição que a tartaruga era um animal dinossáurico. Depois é que vim ler que é mesmo. Tenho cada uma. Um dia vou pintar tartarugas. (LISPECTOR, 1993, p. 60)

O agora da narradora finge não haver defasagem de tempo. Trata-se de uma estratégia de estabelecimento de pacto de leitura. Ele é hermético, como a autora se define, retomando o discurso recorrente acerca de sua escrita. Um pacto hermético, ou ambíguo, em relação ao narrado, às condições estabelecidas sobre gênero. Mais que isso, àquelas condições sobre a natureza do texto, como autobiográfico ou como ficcional. Os elementos dispostos ao longo desse tempo da narração, o agora em que a autora finge improvisar um texto que, em sua grande maioria, já havia sido publicado como crônica, são de natureza paratópica, no sentido dado por Maingueneau (2012) em *Discurso literário*, ou seja, tratam daquele lugar onde o autor escreve, sobretudo aqueles que fizeram do ato de escrever um conjunto de rituais. Clarice indica, nos trechos acima, inúmeros elementos que constituem a sua cena enunciativa, ou seja, o ato de escrever, conforme ela



própria já havia exposto em crônicas ou em entrevistas. Além dele, estão no trecho elementos como o hábito da pintura, o tabaco, escrever a máquina, fazê-lo sozinha. Demais elementos aparecem ao longo do livro, tornando a informação biográfica uma atitude performática.

Se *Água viva* ilustra uma dessas atitudes performáticas, elas também podem ser percebidas em obras posteriores, até mesmo na cenografia estabelecida para o narrador fictício de *A hora da estrela*, outra *persona* na qual o leitor deve reconhecer a autora. Esse reconhecimento refere-se ao modo de escrituração da própria Clarice Lispector. Os elementos de que ela faz uso evidenciam que sua produção ficcional, como seus contos, parte da memória. O atrelamento da memória à ficção torna a autora reconhecível em trechos como os seguintes, do conto “Tentação”:

Ela estava com soluço. E como se não bastasse a claridade das duas horas, ela era ruiva. [...]

Lá vinha ele trotando, à frente de sua dona, arrastando seu comprimento. Desprevenido, acostumado, cachorro. [...]

A menina abriu os olhos pasmada. No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos – lá estava uma menina, como se fora

carne de sua ruiva carne. Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes de Grajaú. Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam. (LISPECTOR, 1977, p. 59-60)

A cor do cabelo, no trecho, é um biografema. Assim como o gosto por cachorros. Da mesma forma, a presença da menina em um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, local que a autora conheceu durante sua infância. “Tentação” trata de um momento de epifania, instante fugidio, cena breve, mas onde existe a crise. Em outros contos, essa crise se prolonga e gera um aprendizado, seja pela superação ou pelo fracasso. A menina ruiva é recorrente em personagens que representam Clarice em obras ficcionais. Trata-se de um índice, com a intenção de que seja recebido como biografema pelo leitor. A cidade de Recife é outro local recorrente onde suas narrativas com personagens meninas acontecem, como em “Os desastres de Sofia” e “Felicidade clandestina”. O fato de esses locais serem índices de identificação com a autora fica evidente na maneira como essas cidades não implicam em uma ambientação necessária às narrativas. Não há elementos que personalizem esses ambientes; eles são um efeito necessário ao aspecto autobiográfico e, para quem olha para elementos extratextuais, constituem um princípio de *performance*.

No dia seguinte fui à sua casa, literalmente correndo. Ela não morava num sobrado como eu, e sim numa casa. Não me mandou entrar. Olhando bem para meus olhos, disse-me que havia emprestado o livro a outra menina, e que eu voltasse no dia seguinte para buscá-lo. Boquiaberta, saí devagar, mas em breve a esperança de novo me tomava toda e eu recomeçava na rua a andar pulando, que era o meu modo estranho de andar pelas ruas de Recife. (LISPECTOR, 1993, p. 7)

Trata-se de um procedimento narrativo recorrente em escritas de teor autobiográfico: o fato de serem dadas pistas ao leitor para que se reconheçam coincidências entre a ficção e a biografia. Outro elemento autobiográfico que assume essa condição é o objeto de desejo da menina protagonista. O gosto da menina Clarice Lispector pela leitura de Monteiro Lobato é biografema mencionado com insistência quando se fala da escritora, como se a literatura de tal autor tivesse sido um incentivo para a decisão de escrever. Em “Felicidade clandestina”, o objeto de desejo é o livro *Reinações de Narizinho*. A personagem antagonista, colocada como exemplo de criança má, é motivo para a aprendizagem desencadeada pela crise. Uma garota má, reputada pelas meninas da escola como feia, deixada de lado nos momentos de interação espontânea, mas que é filha de dono de livraria. A sua maldade encontra no desejo da protagonista de ler

aquele livro uma possibilidade de deleite e de vingança contra a sua condição de fora dos padrões aceitos pelas garotas. Assim, a protagonista passa dias indo à casa da garota má, que coloca desculpas para não lhe emprestar o livro. Até que a insistência em aparecer na casa da outra chama a atenção da mãe desta, que percebe o jogo maligno da filha e faz ela emprestar por tempo indeterminado o livro à protagonista.

A diferença entre aquele que possui e aquele que deseja e não pode comprar faz com que tal conto seja observado sob perspectivas sociológicas. Aqui, ele interessa como aplicação da memória ao que se reconhece como conto de formação. O que se aprende é a existência dessa maldade e a perda dessa incapacidade de identificar-se como vítima:

Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia.

Até que veio para ela o magno dia de começar a exercer sobre mim uma tortura chinesa. Como casualmente, informou-me que possuía *As reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato.

Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o,

dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria. (LISPECTOR, 1993, p. 7)

Não notar as humilhações é o estado inicial dessa menina em formação, em situação de aprendizado. O conto faz da escola o local onde as personagens se conhecem e onde passa a existir a crise, que vai levar a uma mudança: ser capaz de reconhecer a maldade, mas, sobretudo, de protelar o prazer como modo de torná-lo mais intenso. Por isso, a comparação que encerra o conto refere-se à condição de mulher e não de criança. Poder estar com seu amante, aguardando o momento do gozo, requer a paciência que a menina demonstrou para obter seu objeto de desejo. Talvez não seja coincidência que o romance de Clarice que trata do prazer na relação sexual como algo a ser aguardado, como uma Penélope que aguarda seu Ulisses, chame-se *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. O livro, como objeto de prazer, conduziu a menina em formação a algo semelhante a esse prazer. Trata-se de uma aprendizagem, projetada do livro para a possibilidade do amante:

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo

comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.

Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante. (LISPECTOR, 1993, p. 9)

O amadurecimento remete também àquele sentimento que Katherine Mansfield coloca no conto “Felicidade”, no original, “Bliss”, palavra que levava Clarice a reivindicar “Êxtase” como nome mais adequado. Por isso, a menina do conto de Clarice sentia felicidade, mas depois de reconhecer que o sentimento era de verdadeiro “êxtase”. É a voz de uma narradora adulta que reconhece a diferença entre os sentimentos; a personagem, em condição de aprendizagem, vive a sensação como epifania. Ter o livro em mãos significa a possibilidade de aprendizado da palavra, assim como do fazer literário.

A menina de Clarice Lispector, de notória inspiração autobiográfica, que a autora quer que seja percebida através

de biografemas que seu leitor-ideal reconhece, passa por uma aprendizagem que envolve a diferença social. Desejar algo acima de suas posses, no caso, um livro, para alguém que faria da literatura um projeto de vida, representa chocar-se contra uma barreira. A diferença social desencadeia uma crise quando o objeto de desejo precisa ser comprado.

A mesma situação ocorre no conto “A casa de bonecas”, em que a aprendizagem tem no reconhecimento da diferença social o tema principal. Na verdade, o reconhecimento da impossibilidade de aquisição do objeto de desejo pelo outro. A protagonista de Katherine Mansfield exerce o papel da garota que possui esse objeto, por ser de família rica. Em vez de ser uma garota má, ela assume uma condição de menina esclarecida, uma exceção dentro de seu grupo, ao aprender que a privação de desejos pela qual passam as garotas pobres é algo injusto, sobre o qual se deve projetar alguma forma de luz. Do outro lado, as duas garotas pobres, que estudam também na mesma escola, a única do lugar, privadas do convívio com as mais abastadas nas relações informais e até mesmo nas atividades pedagógicas, e dos objetos de desejo que poderiam despertar a cobiça de meninas, ainda crianças, passam pelo aprendizado de sentirem a força da humilhação, a que serve como consolo

o fato de terem visto o lampião colocado em um dos cômodos da casa de bonecas. O objeto exerce a função de propagador daquela luz que tanto as duas como a menina rica conseguem enxergar, mas as demais ainda não.

Katherine Mansfield escreveu cartas e fez registros em seu diário acerca desse conto. Ele é parte de uma trilogia que inclui “Prelúdio” e “Na baía” como anteriores. Os dois contos tinham sido elaborados, a princípio, como trechos de um romance, a ser chamado de *Karori* (nome do subúrbio para o qual se mudara em 1893 e que serve como cenário para vários de seus contos), no qual a autora pretendia não apenas tratar da sua infância e dos fatos que a marcaram e se tornaram desencadeadores de crise e de aprendizado, como a morte prematura do irmão caçula, mas também mostrar sua terra natal, a Nova Zelândia desconhecida da Europa colonizadora. São contos longos, divididos em trechos numerados. No primeiro deles, a atenção recai sobre o núcleo familiar. A estrutura fragmentada possibilita que a autora crie um ambiente doméstico, logo após a mudança da família para o que ela denomina “Baía de Crescent”, o subúrbio de *Karori*, dedicando os fragmentos a pessoas diversas de seu convívio. Mansfield vale-se então de um índice recorrente na ficção de natureza autobiográfica que



se quer reconhecida como tal: os nomes das personagens conservam certas semelhanças com os das pessoas que as inspiraram, como letras iniciais, terminações, sinônimos. A protagonista desses contos, Kezia, conserva a inicial da autora, enquanto uma irmã daquela é Lottie, diminutivo de Chartlotte, nome da segunda mais velha dentre as irmãs, dentre as quais Katherine, nascida Kathleen, era a caçula. Um dos nomes da família, Beauchamp, palavra em francês, aparece como Fairfield, palavra correspondente em inglês, para nome de uma personagem, em “Prelúdio”. Esses índices ficam evidentes quanto a autora, nas suas escritas-de-si, fala desses contos. Como em uma carta de 1916:

Agora, agora quero escrever as recordações de meu país natal até que o estoque se acabe. Não apenas por ser uma “dívida sagrada” que saldo com meu país, por termos nascido lá, meu irmão e eu, mas também porque em meus pensamentos caminhamos os dois por todos aqueles lugares lembrados. Nunca me sinto longe deles. Desejo ardentemente recriá-los ao escrever. (MANSFIELD, 1996, p. 61)

O projeto de escrever um romance é levado a cabo durante anos, conforme se constata no trecho abaixo, de carta de 1921:

Acabo de terminar meu novo livro. Acabei-o na noite passada, às 10:30. Pousei a caneta

depois de escrever “Graças a Deus”. Eu gostaria que houvesse um Deus. Estou desejando 1) louvá-lo, 2) agradecer-lhe. O título é *At the bay*. Este é o nome de uma história muito longa que está nele – uma continuação de *Prelude*. Tem cerca de sessenta páginas. Estive às voltas com ela na noite passada. Minhas preciosas crianças se sentaram ali, jogando cartas. Eu vaguei por todo tipo de lugares – entrando e saindo. Espero que seja bom. É tão bom quanto consigo fazer, e todo o meu coração e a minha alma estão nele... cada pedacinho deles. Oh Deus, espero que ele dê prazer a 60 alguém... É tão estranho trazer os mortos de novo à vida! Lá está minha avó, de volta à sua cadeira, com o tricô cor-de-rosa; meu tio caminha empertigado pela grama; sinto, enquanto escrevo, que “Vocês não estão mortos, meus queridos. Tudo é lembrado. Eu os reverencio. Eu me apago para que vocês possam viver novamente, através de mim, no seu valor e beleza”. E a gente se sente possuída. E, além disso, o lugar onde tudo acontece. Tentei fazê-lo tão familiar a “vocês” como é para mim. (MANSFIELD, 2005, p. 232- 233)

No entanto, Mansfield abandona seu projeto, depois da recusa de um editor. Acrescenta ao que eram capítulos um terceiro conto, dessa vez breve e com um enredo mais linear: “A casa de bonecas” era a retomada de um conto escrito quando a autora tinha onze anos. No entanto, ele é composto a partir dos elementos que os dois anteriores já

havam estabelecido: um núcleo familiar e um cenário. Por isso, o conto se dedica a uma narrativa mais contida e com uma intensidade dramática mais acentuada. A trilogia sobre a família parece ter encontrado o fulcro que desestabiliza a ordem criada, aqui, no último conto. Se antes, havia encanto, agora este se reveste do peso da crise. O reconhecimento do outro, por Kezia, e a possibilidade de geração de uma crise, nas meninas pobres, sugerida pelo desfecho, encerram o que fora concebido como homenagem ao país e à família com uma mancha: a impossibilidade de posse do objeto de desejo pelos mais pobres, assim como a exclusão dos ambientes abastados, patrocinada pelos mais ricos.

Como conto de aprendizado, a crise de Kezia aparece no fato de ela atentar para o lampião, enquanto as demais irmãs parecem não o ter percebido:

Agora elas rondavam por fora; não se podia impedi-las de ouvir. Quando as meninas se viraram com desdém, Lil, como sempre, deu um sorriso desenhado, acanhado, mas a nossa Else apenas ficou olhando.

E a voz de Isabel, cheia de orgulho, continuou contando. O tapete provocou grande sensação, como também as camas, com roupa de cama de verdade, e o fogão, que tinha até a porta do forno.

Quando ela terminou, Kezia começou. “Você se esqueceu do lampião, Isabel.”

“Ah, sim”, disse Isabel, “e tem também um lampião bem pequeno, feito de vidro

amarelo, com uma cúpula branca, em cima da mesa da sala de jantar. Parece um lampião de verdade”.

“O lampião é o melhor de tudo”, exclamou Kezia. Ela achou que Isabel não estava valorizando suficientemente o pequeno lampião. Mas ninguém prestou a mínima atenção. (MANSFIELD, 2005, p. 195)

A atenção para o lampião, como signo de iluminação e reconhecimento, ou seja, de aprendizado, faz de Kezia a menina que precisa aprender a desafiar o sistema em que vive, no qual as classes mais pobres são tratadas como exceção. As meninas Lil e Else, as Kelveys, são filhas de uma lavadeira. Na escola, até a professora as trata como exceções. E a mãe de Kezia a proíbe de levar as duas garotas para conhecer a casa de bonecas, depois de aquelas aceitas pela família terem já ido ver de perto o brinquedo que, desde que as meninas Burnells o tinham recebido como presente de uma conhecida, era o motivo das conversas informais na escola. Novamente, é na escola que as diferenças entre classes começam a interferir na vida extraescolar das meninas. Tal qual no *Bildungsroman* clássico, também já chamado de “romance de escola”, o conto de formação recorre a esse espaço formal de aprendizagem para inserir a crise nas relações que acontecem fora dele. A aprendizagem informal de Kezia e das Kelveys encontra seu

momento culminante no fato de as meninas pobres terem também prestado atenção no lampião:

Quando as Kelveys deixaram bem para trás a casa dos Burnells, sentaram-se para descansar em cima de um grande cano vermelho na beira da estrada. O rosto de Lil ainda queimava; ela tirou o chapéu e pousou-o sobre o joelho. As duas contemplaram sonhadoramente os campos de feno, o riacho, o curral, onde as vacas dos Logans esperavam para ser ordenhadas. O que elas estariam pensando?

Então a nossa Else aproximou-se e ficou bem junto de sua irmã. Mas agora já havia se esquecido daquela senhora brava. Esticou um dedo e deslizou-o pelo chapéu da irmã; sorriu seu raro sorriso.

“Eu vi a lampadinha”, ela disse, suavemente. Então ficaram em silêncio outra vez. (MANSFIELD, 2005, p. 199)

Elas terem ficado em silêncio “outra vez” é um modo metanarrativo de a autora lembrar que apenas ali, ao final do conto, lhes foi concedida a voz. O texto faz uso de uma terceira pessoa que, no caso, não quer expor um momento posterior das protagonistas, como adultas que já passaram pelo aprendizado possível, mas prefere focalizá-las como meninas que ainda não chegaram a uma conclusão sobre o que estão aprendendo. Se as duas meninas pobres vão voltar a ter voz, se elas estão iluminadas pela luz epifânica do lampião, é algo de que o leitor não vai saber as consequências.

Para Kezia, fica o aprendizado de que a sociedade bem-vista e aceita em todos os contextos não enxerga com aprovação o seu gesto de incluir pessoas que deveriam permanecer fora e em silêncio:

“Como você se atreve a convidar estas meninas para vir ao quintal?”, disse com frieza, furiosa. “Você sabe, tanto quanto eu, que não tem permissão de falar com elas. Vão embora, meninas, retirem-se. E não voltem mais”, disse a tia Beryl. E andou até o quintal e, com um gesto brusco, espantou as meninas como se fossem galinhas.

“Saíam imediatamente!”, disse, fria e orgulhosa. Elas não precisaram que lhes dissessem duas vezes. Vermelhas de vergonha, encolhidas, Lil com os braços cruzados no peito, num gesto humilde como sua mãe, a nossa Else, aturdida, atravessaram o grande quintal e esgueiraram-se pelo portão branco.

“Menina desobediente, má!”, disse tia Beryl asperamente para Kezia, fechando com um gesto brusco a casa de bonecas. (MANSFIELD, 2005, p. 198-199)

Ser uma menina má, na visão de pessoas como a tia Beryl, parece ter constituído a subjetividade da moça e da adulta que Katherine Mansfield assumiu para si. A moça que, nas expressões elogiosas de hoje, estava “à frente de seu tempo”, naquela época constituía um modelo de conduta que a sociedade rejeitava. A liberdade sexual ficava restrita a certos círculos, de artistas e intelectuais, quase sempre

abastados. Mas era algo que se atrelava às meninas más, capazes da desobediência.

Mansfield assume aqui uma perspectiva em relação às diferenças sociais, presente no também autobiográfico, de natureza autoficcional, “A festa ao ar livre”, em que uma menina rica leva uma cesta com alimentos a um operário acidentado, enquanto em sua casa as pessoas abastadas se divertiam numa festa. Quem vê fotografias do subúrbio de Karori, tiradas no começo do século passado, percebe um conjunto grande de casas que seguem o mesmo modelo, algumas alagadas por enchentes, enquanto a mansão da família Beauchamp se ergue senhorial e segura em um ponto elevado. Essa mansão com jardins, cercada por casas diminutas, constituiu um lugar para onde a escritora de hábitos arrojados não quis voltar, após sua mudança, no final da adolescência, para a Europa.

Como conto de aprendizagem, “A casa de bonecas” integra uma realização que remete àquele Tchekhov de contos como “Vanka”. A relação entre a voz de um narrador ausente e a de certas personagens estabelece um jogo entre domínio do narrado e indeterminação. Vanka não sabe por que o maltratam no local de aprendizagem para onde o avô o enviou para morar. A escrita de uma carta é maneira de

o menino expressar a incompletude de seu aprendizado: ele ainda não compreende a maldade humana nem as diferenças sociais. As meninas Kelveys pertencem a uma condição parecida, mas não semelhante, devido ao final otimista, apesar de patético, do conto. Ter visto o objeto de desejo mas não poder possuí-lo é elemento de crise a ser continuado indefinidamente. Não lhes resta alternativa. Para a menina Kezia, a desobediência pode ser um modo de mostrar discordância.

Ali, onde Kezia é colocada em silêncio, como tantas personagens crianças, existe um princípio para a discordância através da escrita. Afinal, “A casa de bonecas” é a reutilização de um texto escrito quando Katherine Mansfield tinha onze anos. E “Felicidade clandestina” faz enxergar o conhecido episódio em que Clarice Lispector, aos 15 anos, ao receber o primeiro salário por textos publicados, comprou um livro de Mansfield e nela reconheceu a sua escrita. Como diz Nolasco:

Fica por conta da descoberta feita por Clarice do livro *Felicidade* o principal enredo da saga familiar de escritoras que vão marcar a escrita clariceana. É através da descoberta da escritora que a leitora Clarice vai descobrir o mundo da literatura (a livraria) como lugar onde gostaria de morar. É por conta ainda desse encontro que, mais tarde, *traduz* um trecho significativo de Mansfield



e também julgamos vir daí o traço singular com que suas personagens literárias se relacionam com o livro, com a leitura. Esta primeira cena literária deve ficar restrita ao encontro literário, momento no qual a jovem leitora Clarice vive sua *experiência extasiada diante* da escrita não menos extasiada de Mansfield. (NOLASCO, 2004, p. 105-106)

Nolasco fala de uma escrita “extasiada”, que retoma a sensação da menina com o livro de “Felicidade clandestina”, daquela que pode assumir uma voz. De forma diferente, as Kelveys só puderam esboçar um sorriso com a lembrança do lampião. Assumir um discurso, fosse como escrita ou não, é algo que permanece de modo tênue, apenas um lampejo. Já Kezia pode, como disse Mansfield em uma das cartas citadas, apagar-se para que as outras possam viver. Por isso, seu aprendizado permanece como sugestão ao leitor. O seu leitor-ideal, tal como o de Clarice, sabe que as duas meninas aprendiam para que um dia pudessem representar esse aprendizado como autoras que falam de si mesmas. O conto de formação pode mostrar lampejos, em vez da luz ou das trevas definitivamente constituídas ambicionadas pelo *Bildungsroman*.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Mais que pela representação de diferenças sociais, os dois contos aqui observados, “A casa de bonecas” e “Felicidade

clandestina”, se assemelham por exemplificarem o que pode ser chamado de conto de formação. Trata-se, sem dúvida, de uma possibilidade que a escrita autobiográfica, através da assunção de identidades ficcionais, através de gêneros reconhecidos como tais pela intencionalidade que os gera, concede à narrativa literária. A fluidez de gêneros possibilita que as narrativas de formação assumam formatos mais experimentais que cristalizados. O que pode ser considerado como formação é aquela característica de os textos tratarem de aprendizados.

O aprendizado, desde que o conceito passou a ser aplicado ao *Bildungsroman*, tem feito da personagem criança ou jovem o sujeito de uma crise que leva à aquisição de uma experiência da qual não se sai como antes. Se o romance de formação, pela extensão, pode chegar a aprendizados incontestáveis, o conto, pela brevidade, pode tratar da crise e de como as personagens se chocam com a realidade, sem que cheguem, essencialmente, a conclusões efetivas. Por isso, é talvez mais recorrente que se fale em epifania para tais momentos de aprendizado no conto que no romance.

A consumação do conto como um gênero com características próprias, que o afastavam das narrativas orais, fez com que ele assumisse a contenção, mas também

a indeterminação. Por isso, o conto de atmosfera torna-se mais propício para se tratar de instantes de crise que a narrativa de enredo concentrado, mas cheio de peripécias. Por isso, Tchékhov é mais modelar para o conto de formação que Poe.

Katherine Mansfield assume o aspecto desobediente de sua personagem Kezia. Além de uma biografia repleta de eventos considerados como desobediência a padrões morais, sua produção literária avança no sentido daquela modernidade que mostra ao receptor da obra a sua mimesis da produção. O leitor de Mansfield deve reconhecer, na sua produção, os recursos artísticos de que ela se vale. Para uma autora do começo do século 20, seus contos podem ser focalizados, em princípio, como ficção autobiográfica, dada a exiguidade de recursos que possibilitassem que, através de atitudes performáticas, seu leitor contemporâneo reconhecesse, na sua ficção, os traços da sua biografia. No entanto, a autora deixou evidentes esses traços nas suas cartas, nos seus ensaios e no seu diário. Isso evidencia uma intencionalidade clara: ser apreendida como autora do que agora é definido como autoficção. Algo que se tornou possível, para o leitor-ideal por ela ambicionado, com a publicação desses textos de escritas-de-si. Mansfield

deve ser apreendida como uma autora de autoficção naqueles textos em que ambiciona ser reconhecida nas suas personagens. O seu leitor-ideal deve estar de posse de seus biografemas e enxergar nessa escrita-de-si, mesmo a póstuma, uma reivindicação de *performance*.

No que se refere a Clarice Lispector, a autora contava com sua produção jornalística para que sua atitude performática pudesse levar seu leitor-ideal a receber sua ficção como autobiográfica, sem limites precisos, ou seja, através do pacto ambíguo que define a autoficção. E, evidentemente, a publicação de outras escritas-de-si da autora, como cartas, após a sua morte, confirma essa condição. O fato de a autora exemplificar a migração de gêneros que ora são publicados como falando da autora, como suas crônicas, ora como romances ou obras indefinidas quanto ao gênero, exemplifica a autoficcionalidade em uma condição já exacerbada. A escrita de Clarice é autobiográfica por natureza.

Mansfield fez do conto a sua forma de expressão. Dentro dele, produziu contos de formação de natureza autoficcional. Clarice produziu contos, a parte mais canônica de sua produção, dentre eles contos de formação autoficcionais, enquanto suas obras mais extensas vão ganhando, ao longo dos anos, uma condição cada vez mais autobiográfica, que levou à indefinição de gêneros.

Em ambos os casos, o elemento autobiográfico perseguiu a *performance* para se fazer reconhecido como tal. Assim como as semelhanças entre as autoras fazem com que o conto de formação tenha que ser reconhecido, também nelas, como um subgênero próprio dentro da literatura.

## REFERÊNCIAS

- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail (1952-1953). Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- CARNEIRO, Sarah M. B. *Clarice Lispector e Katherine Mansfield: relações de poder no universo infantil*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- FIGUEIREDO, Rubens. Introdução. In: TCHÉKHOV, Anton. *A estepe (história de uma viagem)*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 3. ed. Lisboa: Fundação Celeste Gulbenkian, 1965.

- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIMA, Luiz C. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Editora Ática, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MATA, Anderson L. N. da. *O silêncio das crianças: representação da infância na narrativa brasileira contemporânea*. Londrina, PR: EDUEL, 2010.
- MANSFIELD, Katherine. *Diários e Cartas*. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.
- MANSFIELD, Katherine. *Contos*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MANSFIELD, Katherine. Algumas cartas e páginas do diário. *Íbis: literatura & arte*. Disponível em: [https://ibisliteraturaarte.com/revista/edicao\\_1/algumas-cartas-e-paginas-do-diario/](https://ibisliteraturaarte.com/revista/edicao_1/algumas-cartas-e-paginas-do-diario/). Acesso em: 26 ago. 2020.
- NOLASCO, Edgar C. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo; Annablume Editora, 2004.
- PUGA, Miguel Rogério. *O bildungsroman (romance de formação): perspectivas*. Lisboa: Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies (CETAPS); Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2016.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol. 3: O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SEARLE, John R. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: SEARLE, John R. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luíza Marcondes Garcia. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TCHÉKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho e outras histórias*. Tradução de Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2014.

VERA, Muriel A. S. *El diario de vida como instrumento para la bildungsroman: dos casos: El caderno de Maya y El caderno de Mayra*. Tese. Universidad de Santiago de Chile, Santiago, 2015.

VILELA, Luiz. *Contos da infância e da adolescência*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2001.

### **Edson Ribeiro da Silva**

Pós-doutor em Letras (Estudos Literários) pela UEL.

Professor-titular da Uniandrade, Curitiba, Paraná. Professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Teoria Literária.

E-mail: [edribeiro@uol.com.br](mailto:edribeiro@uol.com.br)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4251342794401909>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-1883-5893>

## QUESTÕES DE AUTORIA FEMININA NO CONTO “THE CROP”, DE FLANNERY O’CONNOR

Débora Balliello Barcala

**Resumo:** O presente trabalho busca analisar “The Crop” (1947), ou “A colheita” (2008), um dos primeiros contos da carreira literária de Flannery O’Connor. Essa narrativa faz parte da dissertação de mestrado em escrita criativa de O’Connor e, curiosamente, desenvolve o tema da mulher escritora. Os esforços de Miss Willerton, a protagonista, em refletir sobre seu fazer literário são sempre interrompidos com preocupações cotidianas e mundanas. A função doméstica esperada da mulher sulista, mesmo no século XX, é sempre imposta e lembrada a Miss Willerton, e portanto, mesmo não sendo casada e não possuindo filhos, ela não consegue se libertar de seu papel de “anjo do lar” para se dedicar inteiramente à escrita. Outros empecilhos enfrentados pela protagonista são a falta de recursos financeiros (problema este comum a muitas escritoras e descrito por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*) e sua falta de experiência de vida, já que até suas leituras são censuradas pela família. Desse modo, com base em Elaine Showalter (1986), Sarah Gordon (2003) e Virginia Woolf (2013), propomos analisar o conto em questão não apenas como uma narrativa irônica que debocha de uma aspirante a escritora que não consegue realmente produzir um texto, mas como uma representação dos principais problemas enfrentados pelas mulheres que almejavam a carreira literária em sociedades patriarcais e ocidentais.

**Palavras-chave:** Flannery O’Connor. “The Crop”. Autoria feminina. Crítica literária feminista. Literaturas estrangeiras modernas.

**Abstract:** The present work aims to analyze “The Crop” (1947), or “A colheita” (2008), one of the first short stories in Flannery O’Connor’s literary carrier. This narrative is part of O’Connor’s Masters in creative writing dissertation and, curiously, develops the theme of the woman writer. The efforts of the protagonist Miss Willerton in reflecting on her literary creation are always interrupted by quotidian and mundane preoccupations. The domestic function expected from the Southern woman, even in the twentieth century, is always imposed and reminded to Miss Willerton, and, therefore, even though she is not married and



has no children, she cannot free herself from her role of “angel in the house” to dedicate herself fully to her writing. Other obstacles faced by the protagonist are the lack of financial resources (a problem that was common to many women writers as described in Virginia Woolf’s *A roof of one’s own*) and her lack of life experience, since even her readings are censored by her family. Thus, based on Elaine Showalter (1986), Sarah Gordon (2003), and Virginia Woolf (2013), we propose to analyse the story in question not only as an ironic narrative which mocks an aspiring writer who cannot really produce a text but as a representation of the main problems faced by women who aimed the literary carrier in patriarchal occidental societies.

**Keywords:** Flannery O’Connor. “The Crop”. Female authorship. Feminist literary critic. Modern foreign literature.

Mary Flannery O’Connor foi uma escritora sulista norte-americana, nascida em 25 de março de 1925, em Savannah (Geórgia). De família irlandesa e católica, O’Connor foi educada durante toda sua infância em uma escola de freiras a apenas um quarteirão de sua casa. Já na adolescência e vivendo em Milledgeville (Geórgia), a autora perdeu o pai vítima de lúpus, uma doença autoimune, fato que muito a abalou, mas sobre o qual pouco falou nos anos subsequentes. Assim, O’Connor viveu a maior parte de sua vida cercada por mulheres, mãe e tias solteiras, numa aura matriarcal.

Mesmo na vida adulta, O’Connor pouco se afastou da casa materna, cursando a faculdade na *Georgia College for Women*, também a apenas um quarteirão de sua casa. Após sua graduação em Ciências Sociais, O’Connor decide se mudar para Iowa e fazer pós-graduação em cartunismo jornalístico.

No entanto, após pouco tempo em Iowa, O'Connor muda a ênfase de seu curso e matricula-se no *workshop* de escrita criativa pioneiro no país, no qual desenvolve uma dissertação de seis contos intitulada *The Geranium: A Collection of Short Stories*, concluída em 1947, que incluía os contos “The Geranium”, “The Barber”, “Wildcat”, “The Crop”, “The Turkey” e “The Train”. Já nesse período, a autora deixa de se apresentar e assinar seu primeiro nome, passando a ser conhecida apenas por Flannery O'Connor. Essa decisão demonstra sua preocupação em desafiar “a tradição sulista de nomes duplos femininos e estabelece uma identidade nominalmente andrógina no mundo das letras, semelhante aos pseudônimos masculinos de muitas escritoras do século XIX”<sup>1</sup> (WRAY, 2004, p. 31-32, tradução nossa). É muito possível que essa escolha deva-se à maior facilidade que teria em publicar seus textos com um nome que não fosse explicitamente gendrado.

Ainda durante a pós-graduação, O'Connor também se dedicou à escrita de seu primeiro romance, *Wise Blood* (1952), com o qual recebeu o prêmio Rinhehart-Iowa Fiction para primeiros romances. Seus professores e mentores em Iowa eram, em sua maioria, adeptos do *New Criticism* e ajudaram

---

1 “the southern tradition of double female names and establishes a nominal androgynous identity in the world of letter akin to the male pseudonyms of numerous nineteenth-century female writers”.

a divulgar seu trabalho. No entanto, Flannery O'Connor, assim como suas colegas escritoras, enfrentou oposição da crítica, especialmente dos adeptos do *New Criticism*, por ser mulher e ousar escrever, pois para esses homens de letras das décadas de quarenta e cinquenta a mulher ainda deveria ser apenas a musa inspiradora, o objeto da arte.

Nessa época, a atitude de uma mulher decidir por escrever, já era, por si só, considerada subversiva e extraordinária e a posição ocupada por escritoras como O'Connor no movimento do *New Criticism* era ambivalente, pois embora fossem publicadas, não eram respeitadas enquanto autoridades literárias. Conforme afirmam Gilbert e Gubar (2000), retomando Anne Finch:

Uma “mulher que se lança à caneta” não é apenas uma “criatura pretenciosa” e intrusa, ela é absolutamente irremissível: nenhuma virtude pode superar a “falha” de sua presunção, porque ela cruzou de forma grotesca os limites ditados pela Natureza.<sup>2</sup> (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 8, tradução nossa)

Assim, bem como suas personagens, Flannery O'Connor era vista como uma “aberração” pelos críticos contemporâneos e pelo público. Além de ser uma escritora, quando o que se esperava das mulheres é que fossem esposas

---

2 “Not only is ‘a woman that attempts the pen’ an intrusive and ‘presumptuous Creature,’ she is absolutely unredeemable: no virtue can outweigh the ‘fault’ of her presumption because she has grotesquely crossed boundaries dictated by Nature”.

e mães, ela era uma intelectual “que passou a maior parte de sua vida adulta como uma semi-inválida cuidada pela mãe numa pequena fazenda na Geórgia”<sup>3</sup> (WESTLING, 1978, p. 521, tradução nossa). E da mesma forma que algumas de suas personagens, O’Connor “desdenhava os padrões sulistas de charme feminino, quietamente insistindo em seu próprio tipo de individualidade”<sup>4</sup> (WESTLING, 1978, p. 521, tradução nossa).

Após a conclusão de seu mestrado, O’Connor segue para Yaddo, uma colônia para artistas próxima de Nova Iorque, onde passa alguns meses dedicando-se à escrita de seu romance e depois se muda para a casa de Robert e Sally Fitzgerald em Nova Iorque, cidade em que pretendia se estabelecer. Seus planos são interrompidos, no entanto, pela manifestação dos primeiros sintomas do lúpus, e O’Connor precisa voltar a morar com a mãe, em Milledgeville, onde passaria o resto de sua vida. A autora faleceu em 3 de agosto de 1964, devido a uma infecção causada após a retirada de um tumor no útero, e deixou uma obra de 2 romances, 31 contos, numerosas cartas, ensaios e palestras.

---

3 “who spent most of her adult life as a semi-invalid cared for by her mother on a small Georgia farm”.

4 “She scorned conventional Southern standards of feminine charm, quietly insisting on her own kind of individuality.”

O conto “The Crop” (1947), traduzido no Brasil como “A colheita” (2008), já se inicia com um comentário bastante irônico em relação à sua protagonista, Miss Willerton, a única protagonista escritora na obra de O’Connor: “Miss Willerton sempre limpava as migalhas da mesa. Essa era a sua grande habilidade doméstica, que ela punha em prática com a maior perfeição. Lucia e Bertha lavavam a louça e Garner ia para a sala e fazia as palavras cruzadas do *Morning Post*”<sup>5</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 49). Já neste início, vemos que Miss Willerton não tem realmente muitos talentos domésticos, pois limpar migalhas não é uma tarefa tão complexa e, além disso, Lucia sempre reclama que ela não a executou com perfeição. Por esse trecho também já percebemos a divisão das tarefas baseadas no gênero; enquanto as mulheres arrumam a mesa e cuidam da louça, Garner, o único homem da casa, resolve as palavras cruzadas do jornal.

Portanto, as frases de abertura da narrativa já prenunciam “um motivo que subjaz a este conto e muito da ficção posterior de O’Connor – uma reação implícita contra, e talvez até desprezo por, aquelas obrigações domésticas e sociais comumente associadas ao ‘feminino’ e à mulher,

---

5 “Miss Willerton always crumbed the table. It was her particular household accomplishment and she did it with great thoroughness. Lucia and Bertha did the dishes and Garner went into the parlor and did the Morning Press crossword puzzle” (O’CONNOR, 1988, p. 732).

especialmente no Sul tradicional”<sup>6</sup> (GORDON, 2003, p. 9, tradução nossa). O narrador, comprometido com o ponto de vista da protagonista, continua:

Limpar a mesa era um alívio. Catar migalhas dava tempo de pensar e se Miss Willerton fosse escrever um conto era preciso que de início ela pensasse a respeito. Diante de sua máquina de escrever, podia em geral pensar melhor, mas ali mesmo, por enquanto, já estava bom. Para escrever um conto, primeiro tinha de pensar num tema. Como havia tantos temas que davam contos, Miss Willerton nunca conseguia pensar direito no seu. (O’CONNOR, 2008, p. 50)<sup>7</sup>

Parece evidente, no entanto, que limpar a mesa não é um alívio, nem ajuda realmente Miss Willerton em seu objetivo de escrever um conto (algo que, ao que tudo indica, nunca conseguiu realizar), pois ela pensaria melhor sobre isso diante de sua máquina de escrever. Durante a narrativa, vemos que a personagem é interrompida várias vezes ao longo de poucas horas por Lucia, que pede que ela realize alguma tarefa doméstica ou que ralha com ela por não estar realizando adequadamente:

---

6 “a motif that underlies this story and much of O’Connor’s later fiction – an implicit reaction against, perhaps even contempt for, those domestic and social duties usually associated with the ‘feminine’ and womanly, especially in the traditional South”.

7 “It was a relief to crumb the table. Crumbing the table gave one time to think and if Miss Willerton were going to write a story, she had to think about it first. She could usually think best sitting in front of her typewriter, but it would do for the time being. First, she had to think of a subject to write a story about. There were so many subjects to write stories about that Miss Willerton never could think of one” (O’CONNOR, 1988, p. 732).

Miss Willerton pegou o limpador de prata e o aparador de migalhas e, assim que se pôs a alisar a mesa, em suas cogitações, perguntou-se: será que um padeiro daria um bom tema? Padeiros estrangeiros, pensou, eram bem pitorescos. Tia Myrtille Filmer tinha lhe deixado quatro cromotípias de padeiros franceses com chapelões que mais pareciam cogumelos. Eram uns homens altos, fortes – louros e...

“Willie!”, gritou Miss Lucia, entrando na copa com os saleiros de mesa. “Pelo amor de Deus, mantenha o aparador embaixo do limpador, porque senão essas migalhas vão cair no tapete. [...]”<sup>8</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 50)

Podemos perceber, pelo uso das reticências neste trecho, que os esforços de Miss Willerton em refletir sobre seu fazer literário são sempre interrompidos com preocupações cotidianas e mundanas. Ao terminar sua tarefa de catar migalhas da mesa do café da manhã, a protagonista reflete: “Pronto, estava acabado. Ela agora já podia ir para sua máquina de escrever, onde conseguiria ficar até a hora do almoço”<sup>9</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 50). Assim, Miss Lucia, que parece comandar e organizar a

---

8 “Miss Willerton got out the silver crumber and the crumb-catcher and started stroking the table. I wonder, she mused, if a baker would make a good subject? Foreign bakers were very picturesque, she thought. Aunt Myrtille Filmer had left her four color-tints of French bakers in mushroom-looking hats. They were great tall fellows – blond and... ‘Willie!’ Miss Lucia screamed, entering the dining room with the salt-cellar. ‘For heaven’s sake, hold the catcher under the crumber or you’ll have those crumbs on the rug [...]’ (O’CONNOR, 1988, p. 732-733).

9 “That was over. Now she could get to the typewriter. She could stay there until dinner time” (O’CONNOR, 1988, p. 733).

casa em que vive a protagonista, é representante do papel tradicional da mulher na sociedade sulista americana, que, assim como na maioria das sociedades ocidentais, deve colocar a domesticidade e a família como prioridades de seu tempo. Essa função doméstica da mulher é sempre imposta e lembrada a Miss Willerton por Lucia, e portanto, mesmo não sendo casada e não possuindo filhos, Miss Willerton não consegue se libertar de seu papel de “anjo do lar” para se dedicar inteiramente à escrita.

Isso porque, como também podemos ver por esse trecho, a Tia Myrtilde de Miss Willerton, diferentemente da tia que Virginia Woolf descreve em *Um teto todo seu* (2014), não deixou para ela uma renda de quinhentas libras por ano, mas apenas algumas impressões tipográficas de padeiros franceses. Assim, a situação financeira de Miss Willerton é um grande limitador de seu potencial criativo, muito embora possamos perceber que ela não possui realmente um grande talento enquanto escritora e provavelmente nunca tenha finalizado um conto. A personagem possui apenas a vontade de escrever, mas não a experiência de vida e de leitura esperadas de um escritor e tem dificuldade de escolher temas para seus contos por falta de conhecimento desses mesmos temas.



Em seu livro *The Madwoman in the Attic* (2000), Sandra Gilbert e Susan Gubar exploram a angústia da autoria nas escritoras dos séculos XVIII e XIX. As primeiras mulheres a aventurar-se pelo mundo da literatura e da escrita entravam em confronto com sua própria identidade enquanto mulheres perante a sociedade, pois a autoridade literária e o espírito criativo eram considerados características essencialmente masculinas. O papel da mulher na literatura era sempre como objeto, como musa inspiradora, nunca como criadora.

Enquanto objeto, a figura feminina era representada pelos autores homens de duas maneiras principais: ou como “anjos do lar”, numa imagem do feminino eterno, frágil, passivo e, basicamente, sem histórias próprias; ou como “bruxas”, mulheres que se rebelavam contra os homens e causavam seu sofrimento e morte. A mulher ideal era definida como passiva e totalmente destituída de poder criativo; um ser vazio e, portanto, “puro” para os padrões masculinos o que significava ser “altruísta, com todas as implicações psicológicas e morais que a palavra sugere”<sup>10</sup> (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 21, tradução nossa). Mas a “mulher-anjo” para garantir o bem-estar daqueles de quem cuidava, por vezes manipulava o ambiente doméstico (esfera de poder a ela relegado) e despertava o medo masculino, pois isso

---

10 “self-less, with all the moral and psychological implications that word suggests”.

revelava que ela “*pode manipular; pode tramar; pode traçar* – tanto histórias como estratégias”<sup>11</sup> (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 26, grifo das autoras, tradução nossa).

Essa capacidade feminina de sair da passividade e viver uma vida de “ação significativa”<sup>12</sup> (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 28, tradução nossa) assustava os homens precisamente porque era contrária à vida de pureza contemplativa que se esperava das mulheres. Assertividade e agressividade eram características tidas como “não femininas”. Mulheres que se afastavam do altruísmo e da passividade não eram louvadas, mas consideradas “monstruosas”, pois haviam, assim como Lady Macbeth ao rogar aos espíritos que lhe tirassem o sexo<sup>13</sup>, abdicado de sua “feminilidade” e se aproximado da ambição e da ação, considerados espaços masculinos.

Nesse sentido, a personagem de Lucia age como uma guardiã do papel de “mulher-anjo” de Miss Wilerton, impedindo-a de realizar uma ação significativa por meio da criação literária, pois não apenas tenta impor-lhe o papel doméstico, como também age como censora de suas

---

11 “she can manipulate; she can scheme; she can plot – stories as well as strategies”.

12 “significant action”.

13 “Come you spirits,/ That tend on mortal thoughts, unsex me here,/ And fill me from the crown to the toe, top-full/ Of direst cruelty: make thick my blood,/ Stop up th’access and passage to remorse,/ That no compunctious visitings of Nature/ Shake my fell purpose, nor keep peace between/ Th’effect, and it. Come to my woman’s breasts,/ And take my milk for gall, you murth’ring ministers” (MACBETH, Ato I, Cena 5).

leituras e de seus textos. Como possui pouca experiência de vida fora do âmbito familiar, a protagonista procura escrever baseada em seus conhecimentos adquiridos por meio dos livros que lera. Sobre certo romance no qual as pessoas faziam coisas que Miss Willerton considerava muito impróprias, o narrador nos informa que:

Lucia o achou, quando arrumava uma das gavetas da escrivaninha de Miss Willerton, e, depois de olhar ao acaso algumas páginas, pegou-o entre o polegar e o indicador e o atirou na fornalha. “Quando eu estava limpando sua escrivaninha hoje cedo, Willie, achei um livro que Garner deve ter posto lá para fazer graça”, Miss Lucia lhe dissera depois. “Era horroroso, mas você sabe como Garner é, e eu o queimei.” Depois, contendo o riso, ela acrescentara: “Tenho certeza de que não podia ser seu”. Miss Willerton tinha certeza de que não podia ser de ninguém, a não ser dela mesma, mas hesitou em fazer a distinção. (O’CONNOR, 2008, p. 52-53)<sup>14</sup>

O livro havia sido encomendado por Miss Willerton à editora, já que ela se sentiria envergonhada de pedi-lo na biblioteca, pois contrariava claramente o que era esperado que moças solteiras lessem (embora Miss Willerton tivesse

---

14 “Lucia found it in cleaning out one of Miss Willerton’s bureau drawers and after glancing at a few random pages, took it between thumb and index finger to the furnace and threw it in. “When I was cleaning your bureau out this morning, Willie, I found a book that Garner must have put there for a joke”, Miss Lucia told her later. “It was awful, but you know how Garner is. I burned it.” And then tittering she added, “I was sure it couldn’t be yours.” Miss Willerton was sure it could be none other’s than hers but she hesitated in claiming the distinction” (O’CONNOR, 1988, p. 735).

quarenta e quatro anos). Há uma clara distinção entre o que seria considerado pela sociedade sulista como literatura “de homens” e “de mulheres”, como fica explícito por esse trecho. Conforme explica Sarah Gordon (2003),

seu conhecimento de mundo e portanto seu tema terá que vir de sua leitura secreta de material que é considerado não-feminino, para dizer o mínimo. Garner, um homem privilegiado, pode ler esse livro, ou tê-lo em sua posse, mas Miss Willerton não pode. Ademais, dada sua exclusão enquanto mulher dos corredores de poder (talvez uma dupla exclusão quando consideramos que ela é também solteira), de onde poderá vir seu tema?<sup>15</sup> (GORDON, 2003, p. 10, tradução nossa)

A escolha do tema ou assunto das obras literárias foi um grande problema para as escritoras dos séculos passados, porque a maioria delas foi impedida de ter acesso à política, à educação e aos espaços públicos. Sobravam, então, os temas privados e domésticos, que eram, no entanto, considerados triviais e, conseqüentemente, a ficção escrita por mulheres que tratava majoritariamente destes temas também era desprezada ou considerada de menor importância.

---

15 “Her ‘knowledge’ of the world and hence her subject matter will have to come from her secret reading in material that is considered unladylike, to say the least. Garner, a privileged male, may read this book or have it in his possession, but Miss Willerton may not. Furthermore, given her exclusion as a woman from the corridors of power (perhaps a double exclusion when we consider that she is also a spinster), where is her subject matter to come from?”.

Outro problema para a personagem é que, além de sentir-se censurada no que devia ler e conhecer da vida, se sentia também tolhida quanto ao que escrever, pois temia que seus leitores interpretassem sua obra como sendo resultado das experiências reais de sua vida, especialmente no que diz respeito à sua sexualidade.

Gostava sobretudo de planejar cenas passionais, mas, quando passava a escrevê-las, sempre começava a se sentir meio estranha e a perguntar-se o que a família diria, quando as lesse. Garner estalaria os dedos, a cada oportunidade, e piscaria um olho para ela; Bertha a acharia impossível; e Lucia diria, naquele seu ridículo tom: “O que é que você anda escondendo de nós, Willie?”<sup>16</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 53)

Miss Willerton continua, então, sendo vigiada pelo “Anjo do Lar”, que Virginia Woolf (2013) descreve em “Profissões para mulheres”. O “Anjo do Lar” seria uma moça ideal, simpática, altruísta e dedicada à família, pura e sem opinião própria, que se colocava entre Woolf e o papel no qual esta queria escrever uma resenha sobre o livro de um homem, exortando-a para que fosse gentil e educada em suas palavras. Segundo esse Anjo, as mulheres não poderiam

---

16 “She liked to plan passionate scenes best of all but when she came to write them, she always began to feel peculiar and to wonder what the family would say when they read them. Garner would snap his fingers and wink at her at every opportunity; Bertha would think she was terrible; and Lucia would say in that silly voice of hers, ‘What have you been keeping from us, Willie?’” (O’CONNOR, 1988, p. 735-736).

tratar de questões de moral, de relações humanas ou de sexo com franqueza, mas deveriam conciliar, agradar a família e, principalmente, os homens. Assim, Woolf decide matar o Anjo para conseguir escrever sua resenha com franqueza e afirma que “matar o Anjo do lar fazia parte da atividade de uma escritora” (WOOLF, 2013, p. 14), como uma experiência inevitável. Talvez seja por sua demora em dar cabo do Anjo que Miss Willerton ainda é incapaz de terminar um conto.

Sarah Gordon (2003) conta que, em fragmentos de manuscritos de “The Crop” da coleção de *Georgia College & State University*, Miss Willerton era Miss Medger e toda vez que seus pensamentos sobre sua ficção começavam a se tornar “impuros”, Miss Medger imaginava uma carta de aceite para publicação da *Harper’s*<sup>17</sup>. Os fragmentos sugerem que a “aceitação de sua história por uma revista conceituada teria o poder de anular os pensamentos impuros de Miss Medger”<sup>18</sup> (GORDON, 2003, p. 12, tradução nossa). Assim, fica evidente que as escritoras, mesmo do século vinte, sempre tinham em mente aqueles ideais representados pelo Anjo do Lar no momento da escrita e desrespeitá-los poderia significar não ser publicada

---

17 A *Harper’s Magazine* é a revista mensal mais antiga dos Estados Unidos, e publica reportagens e artigos de opinião de interesse geral sobre temas atuais.

18 “the acceptance of her story by a reputable magazine would go a long way toward nullifying Miss Medger’s impure thoughts”.

em um meio de prestígio. Ademais, “a dramatização da preocupação de Miss Willerton sobre a reação de sua ‘família’ à sua representação de cenas de paixão aponta para a própria preocupação de O’Connor e para a preocupação de escritoras por séculos”<sup>19</sup> (GORDON, 2003, p. 12, tradução nossa).

No contexto do Sul dos Estados Unidos, especialmente com as grandes expectativas das famílias e da sociedade para que se tornassem perfeitas *Southern Belles*, que nada mais são do que versões sulistas do Anjo do Lar, as escritoras sentiam-se pressionadas a escrever apenas narrativas suaves e romanescas e desencorajadas a buscar uma voz própria. Há um lema no Sul, ouvido pela maioria das mulheres do século XX, que diz “*Pretty is as pretty does*”, que associa ainda mais a beleza e a atratividade de uma mulher a suas ações. Como Louise Westling e outras autoras que se dedicaram a estudar a questão da autoria feminina na região sulista americana apontam,

o ideal de mulher sulista, com sua ênfase no ‘fazer bonito’ e no apoiar a estrutura de poder patriarcal branca ao recusar emitir uma palavra de desencorajamento (ou uma inteligente ou feia) parece ter impossibilitado a escolha de uma mulher pela vida de

---

19 “the dramatization of Miss Willerton’s concern over the reaction of her ‘family’ to her depiction of scenes of passion suggests O’Connor’s own concern and the concern of women for centuries”.

escritora: “Como poderia uma pessoa criada para ser suave e altruísta, gentil e auto-sacrificante, ousar se intrometer na mente pública?”<sup>20</sup> (GORDON, 2003, p. 13, tradução nossa)

Em meio a esse dilema, a protagonista parece concordar com a postura crítica corrente em sua época de que temas cotidianos e femininos não são temas suficientemente profundos para a literatura, e isso prejudica ainda mais seu ofício, pois a vida doméstica e feminina é tudo o que conhece. Após rejeitar a ideia de escrever sobre padeiros, pois eles “não se ligavam a tensões sociais”<sup>21</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 51), Miss Willerton considera escrever sobre professores, mas

professores sempre lhe causavam sensações muito estranhas. Suas professoras na escola particular para moças de Willowpool tinham sido ótimas, mas eram mulheres. Seminário Feminino de Willowpool, Miss Willerton se lembrou. Não gostava do nome, Seminário Feminino de Willowpool – soava meio biológico. Ela sempre dizia apenas que tinha se formado em Willowpool. Os professores homens faziam Miss Willerton sentir-se como se ela fosse pronunciar algo errado. De qualquer modo, professores não

---

20 “the ideal of southern womanhood, with its emphasis on ‘doing pretty’ and supporting the white patriarchal power structure by refusing to utter a discouraging word (or a smart or an unpretty one) would seem to have precluded a woman’s choice of the writer’s life: ‘How could a person brought up to be soft and yielding, warm and self-sacrificing, dare to intrude herself upon the public mind?’”

21 “No social tension connected with bakers” (O’CONNOR, 1988, p. 733).



lhe convinham. Nem chegavam a ser um problema social.<sup>22</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 51)

Miss Willerton assume como verdadeiras as concepções patriarcais de superioridade masculina no que diz respeito à atividade intelectual, seja na docência ou no fazer literário. Nessa área de atividade, o masculino era a norma (não haveria necessidade de dizer Seminário *Masculino* de Willowpool) enquanto o feminino é o diferente, o que foge à norma, o biológico/natural em oposição ao intelectual/cultural. Embora considere suas professoras ótimas e se sinta mais à vontade perto delas do que de professores homens, a personagem resiste em torná-las tema de seu conto, porque elas eram mulheres e isso poderia soar “meio biológico”, ou pelo menos era isso que a crítica literária pensaria, já que as mulheres não eram consideradas um tema relevante.

Assim, ao procurar escrever sobre um tema social, a protagonista resolve falar sobre meeiros e talvez sobre o verme do amarelão, que lhe daria “aquele ar de preocupação social que era tão valorizado nos círculos em que ela desejava penetrar”<sup>23</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 51). É evidente

22 “Teachers always made Miss Willerton feel peculiar. Her teachers at Willowpool Seminary had been all right but they were women. Willowpool Female Seminary, Miss Willerton remembered. She didn’t like the phrase, Willowpool Female Seminary – it sounded biological. She always just said she was a graduate of Willowpool. Men teachers made Miss Willerton feel as if she were going to mispronounce something. Teachers weren’t timely anyhow. They weren’t even a social problem” (O’CONNOR, 1988, p. 733).

23 “that air of social concern which was so valuable to have in the circles she was hoping to travel!” (O’CONNOR, 1988, p. 733)

que o relato das dificuldades da protagonista em encontrar um tema é irônico e cômico, mas, além disso, esse trecho “ataca indiretamente a ênfase da ficção de meados do século XX no realismo econômico e social”<sup>24</sup> (GORDON, 2003, p. 4, tradução nossa).

Ela decide então, criar uma história sobre o meeiro Lot Motun, que costumava rolar na lama com seu cachorro. Mas “tinha que ter, é claro, uma mulher. Lot talvez pudesse matá-la. Mulheres desse tipo sempre criavam encrencas. Ela poderia até mesmo induzi-lo a matá-la, por causa de sua devassidão, e depois o remorso o atormentaria. Talvez”<sup>25</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 53). Nesse trecho percebemos o quanto Miss Willerton incorpora e reproduz o discurso patriarcal que culpabiliza a mulher até mesmo pelo feminicídio, como se o homem não tivesse escolha senão matar uma mulher que considerava imoral e uma companheira não boa o bastante. Porém, ao imaginar o enredo de seu conto, a protagonista é incapaz de deixar que Lot Motun mate a esposa, mas entra ela mesma na história como personagem e atinge a mulher na cabeça com uma panela, para logo depois assumir seu lugar ao lado do meeiro.

24 “she indirectly attacks the emphasis in mid-twentieth-century fiction on social and economic realism”.

25 “There had to be a woman, of course. Perhaps Lot could kill her. That type of woman always started trouble. She might even goad him on to kill her because of her wantonness and then he would be pursued by his conscience maybe” (O’CONNOR, 1988, p. 735).

Miss Willerton torna-se, assim, em sua fantasia, companheira de Lot, ajudando-o nos afazeres domésticos e também engravida. Após um dia de intensa colheita, no qual ela precisa ajudar o marido, já que este não tem dinheiro para contratar um ajudante, a personagem começa a sentir as dores de parto e dá a luz uma criança. A descrição das dores e do processo do parto, no entanto, evidencia apenas a própria ignorância de Miss Willerton sobre o assunto da sexualidade e da reprodução. Além disso, se pensarmos o processo de gestação e parto como metáforas do processo criativo, fica claro que a protagonista também ignora as etapas da construção de um texto e, por isso, não consegue “dar à luz” a um conto. Ela apenas sente as dores de parto, ouve um zumbido e acorda dois dias depois pra descobrir que tinha tido uma menina. “Mas você queria um filho”. Diz a personagem. ““Não, eu ganhei o que queria – duas Willies, em vez de uma –, e isso é até melhor que uma vaca’, ele riu”<sup>26</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 56).

É nesse momento que Lucia interrompe mais uma vez sua fantasia, pedindo que vá às comprar e busque uma dúzia de ovos e um quilo de tomate. “Tomates maduros”, ela enfatiza, antes de exortar que Miss Willerton vista um casaco, pois está “muito frio”, ao que ela responde ““Tenho

---

26 ““You wanted a son./ ‘No, I got what I wanted – two Willies instead of one – that’s better than a cow, even,’ he grinned” (O’CONNOR, 1988, p. 738).

quarenta e quatro anos’, anunciou, ‘e sou capaz de tomar conta de mim.’ / ‘Peça tomates maduros’, retrucou Miss Lucia. / Miss Willerton, com o casaco abotoado errado, subiu a custo a Broad Street e entrou no supermercado”<sup>27</sup> (O’CONNOR, 2008, p. 57). Nesse trecho fica clara a imaturidade da personagem, que não conseguia se assegurar de que os tomates estivessem maduros e, apesar de retrucar o comentário sobre o casaco, ainda o abotoa de forma inadequada, algo já impensável para uma pessoa de quarenta e quatro anos. No supermercado, a personagem tenta comprar os produtos rapidamente para sair logo do estabelecimento, pois supermercados deixavam-na deprimida.

Era estranho que um supermercado deixasse alguém deprimido – já que nada a não ser os mais triviais afazeres domésticos ali se continham – mulheres que compravam feijão – crianças que andavam nos carrinhos de compras – gente que regateava por um tanto a mais ou a menos num pedaço de abóbora – que proveito tiravam de tudo aquilo? Miss Willerton gostaria de saber. Que possibilidade de auto-expressão, de criação, de arte havia ali? Tudo a seu redor era sempre o mesmo: calçadas cheias de gente correndo às tontas com as mãos cheias

---

27 “Miss Willerton rolled her eyes upward. ‘I am forty-four years old,’ she announced, ‘and able to take care of myself’. / ‘And get ripe tomatoes,’ Miss Lucia returned. / Miss Willerton, her coat buttoned unevenly, tramped up Broad Street and into the Super Market” (O’CONNOR, 1988, p. 739).

de pacotinhos e a mente sobrecarregada de pacotões, ou aquela mulher ali com uma criança na coleira, que a puxava, que lhe dava safanões, que a arrastava para longe da janela em que havia uma lanterna de cabaça de imitação; provavelmente ela a puxaria e lhe daria safanões por todo o resto da vida.<sup>28</sup> (O'CONNOR, 2008, p. 58)

Nesse momento, Miss Willerton vê na rua um casal muito parecido com as personagens que criara para seu conto, e decide que este tem não é bom, ela precisaria de algo “mais colorido, mais artístico”.

À época em que Flannery O'Connor viveu e escreveu a maior parte de sua obra, a segunda onda do feminismo ainda se delineava nos Estados Unidos. Apesar disso, a autora afirma, em carta para Betty Hester, que ela não pensa sobre o feminismo, “isto é nunca penso sobre qualidades que são especificamente femininas ou masculinas” (O'CONNOR, 1979, p. 176). Para ela, as pessoas poderiam ser divididas entre “irritantes” e “não-irritantes”, incluindo pessoas “meio-irritantes” e “raramente-irritantes”<sup>29</sup> (O'CONNOR, 1979, p.

---

28 “Silly that a grocery should depress one – nothing in it but trifling domestic doings – women buying beans – riding children in those grocery go-carts – haggling about an eighth of a pound more or less of squash – what did they get out of it? Miss Willerton wondered. Where was there any chance for self-expression, for creation, for art? All around her it was the same – sidewalks full of people scurrying about with their hands full of little packages and their minds full of little packages – that woman there with the child on the leash, pulling him, jerking him, dragging him away from a window with a jack-o-lantern in it; she would probably be pulling and jerking him the rest of her life” (O'CONNOR, 1988, 739-740).

29 “On the subject of the feminist business, I just never think, that is never think of qualities which are specifically feminine or masculine. I suppose I divide people into two classes: the

176, tradução nossa). Ainda em outra carta para a mesma destinatária, O'Connor reafirma sua postura de não distinguir entre homens e mulheres: "Eu sempre acreditei que existiam dois [sexos], mas geralmente agi como se existisse apenas um"<sup>30</sup> (1979, p. 136, tradução nossa).

Por essas afirmações é possível perceber que, embora declarasse não pensar em questões específicas das mulheres, O'Connor nutria o desejo de que o julgamento das pessoas não fosse mais baseado em questões de gênero, mas sim questões morais, que seriam, para ela, padrões universais. Ainda assim, sabemos, pelo comportamento da autora na infância e por manuscritos dos primeiros trabalhos, que ela não só pensava nas questões feministas como se revoltava contra as imposições patriarcais.

Flannery O'Connor nunca se comportou como a *Southern belle* que sua mãe esperava. Jean Cash (2002) relata que, quando ainda era pré-adolescente, Flannery foi forçada pela mãe a comparecer a um evento no qual deveria estar muito bem-vestida e, como forma de protesto pelo vestido que não gostava, a menina decidiu mascar fumo escondida, fazendo com que ela estivesse

---

Irksome and the Non-Irksome without regard to sex. Yes and there are the Medium Irksome and the Rare Irksome" (O'CONNOR, 1979, p. 176).

30 "I've always believed there were two but generally acted as if there were only one" (O'CONNOR, 1979, p. 136).

visualmente bonita, mas cheirasse mal. Conforme afirma Richard Giannone,

uma escritora inteligente, com os mais elevados objetivos profissionais, que é uma minoria religiosa no Sul Protestante e como mulher branca é uma minoria dentro de uma maioria no controle, não poderia evitar pensar sobre seu *status* em sua sociedade e igreja.<sup>31</sup> (GIANNONE, 1996, p. 76, tradução nossa)

Dessa forma, talvez suas reflexões sobre estas questões não lhe ocorressem de forma consciente, mas certamente estão presentes em sua ficção, pois, como a própria autora afirmava, ela não tinha ideia de como havia conseguido escrever sobre certos assuntos com os quais julgava não se preocupar (O’CONNOR, 1988, p. 1007).

Nesse sentido, esse conto demonstra muitas das preocupações da mulher sulista e norte-americana que desejasse dedicar-se à arte no século XX. O “conto é significativo como uma revelação do reconhecimento de O’Connor das forças sobre as quais a artista deve ter controle, enquanto mulher; em alguma medida, O’Connor está aqui revisando *Um teto todo seu*, de Woolf”<sup>32</sup> (GORDON,

---

31 “an intelligent woman writer with the highest professional aims, who is a religious minority in the Protestant South and as a white woman is a minority within the controlling majority, could not help but think about her status in her society and church”.

32 “this thesis story is noteworthy as a revelation of O’Connor’s acknowledgement of the forces over which the female artist must have control; in some measure O’Connor is here revisiting Woolf’s *A Room of One’s Own*”.

2003, p. 3, tradução nossa). Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf defende que uma mulher que queira escrever deve ter um espaço apenas seu, longe dos afazeres domésticos e das interrupções da família para se dedicar à criação. O'Connor reforça essa ideia ao demonstrar o que ocorre caso a escritora não tenha esse tipo de privacidade: como Miss Willerton, ela pode ser incapaz de finalizar um texto. Woolf também enfatiza a necessidade de independência e segurança financeira para que a mulher possa estudar e se formar enquanto escritora, algo que a protagonista de “The Crop” não possui. Miss Willerton poderia ser, então, uma das herdeiras da “irmã de Shakespeare” criada por Woolf, pois sua posição social e o contexto em que vive podem impedi-la de tornar-se uma escritora profissional.

De acordo com Showalter (1986), a ideia de feminilidade que se desenvolveu na “Inglaterra pós-industrial e na América, prescrevia uma mulher que seria uma Perfeita Lady, um Anjo na Casa, alegremente submissa aos homens, mas forte em sua pureza e religiosidade interiores, rainha em seu próprio reino da Casa”<sup>33</sup> (SHOWALTER, 1986, p. 13, tradução nossa). Embora existam muitas escritoras

---

33 “The middle-class ideology of the proper sphere of womanhood, which developed in post-industrial England and America, prescribed a woman who would be a Perfect Lady, an Angel in the House, contentedly submissive to men, but strong in her inner purity and religiosity, queen in her own realm of the Home”.



diferentes nesse período, Showalter (1986) acredita que o que unia essas mulheres inglesas e norte-americanas era seu papel familiar de filhas, esposas e mães, além das tradições cristãs protestantes, que enfatizavam o dever e suspeitavam da imaginação e das restrições legais e econômicas a elas impostas.

Esse contexto cultural de restrição faz com que a literatura produzida por Miss Willerton seja o que Showalter (1986) chama de “feminina”, isto é, caracterizada pela “*imitação* dos modos vigentes da tradição dominante e *internalização* dos seus padrões de arte e suas visões dos papéis sociais”<sup>34</sup> (SHOWALTER, 1986, p. 13, grifo da autora, tradução nossa). Já o conto de O’Connor, por outro lado, poderia ser inserido na segunda fase da literatura de autoria feminina, denominada de “feminista”, já que nesta fase existe o “*protesto* contra esses padrões e valores e *defesa* dos direitos e valores das minorias, incluindo uma demanda por autonomia”<sup>35</sup> (SHOWALTER, 1986, p. 13, grifo da autora, tradução nossa). Em “*The Crop*”, O’Connor faz um protesto contra a falta de autonomia da escritora e desvela as influências e convenções de mercado sofridas

---

34 “imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles”.

35 “protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy”.

por qualquer mulher que deseje escrever. A autora era tão consciente dessas pressões que

escreveu para “A” em 1956, “Há muitas coisas que devem ser ou renunciadas ou tiradas de você se quiser ser bem-sucedida em escrever uma obra considerável,” e ela acrescentou, em uma revelação pessoal incomum, “Parece que há outras situações na vida que demandam o celibato além do sacerdócio”.<sup>36</sup> (GORDON, 2003, p. 6-7, tradução nossa)

Assim, O’Connor considerava o ofício de escritora e de esposa incompatíveis em seu contexto social, pois ela sabia que o ideal de casamento sulista pressupunha a submissão da mulher aos interesses do marido e sua completa dedicação aos afazeres domésticos. No ideal de mulheridade sulista, ser uma mulher branca respeitável exclui qualquer possibilidade de “pensar por si mesma, de imaginar outros mundos, de resolver escrever esses mundos. Flannery O’Connor absorveu esse ambiente e lutou com ele em ‘The Crop’, um conto que pode ser lido, para dizer o mínimo, como subversivo da gentileza e decência”<sup>37</sup> (GORDON, 2003, p. 21, tradução nossa).

---

36 “She wrote to ‘A’ in 1956, ‘There is a great deal that has to either be given up or be taken away from you if you are going to succeed in writing a body of work,<sup>1</sup> and she added, in an unusual personal revelation, ‘There seems to be other conditions of life that demand celibacy besides priesthood’”.

37 “to think for herself, to imagine other worlds, to set about inscribing those worlds. Flannery O’Connor absorbed that milieu and grappled with it in “The Crop”, a story that can be read, to say the least, as subversive of niceness and propriety”.

“The Crop” é, portanto, mais que um conto sobre o fazer literário, é uma discussão sobre o fazer literário das mulheres, e toda a rede de fatores a ser levada em consideração pela mulher que deseja se firmar enquanto artista, mesmo que a protagonista não tenha consciência das questões de poder e autoridade literária envolvidas em seu esforço de criação. O’Connor demonstra neste conto que uma escritora não deve submeter sua imaginação aos padrões vigentes da arte e deve, enfim, matar o Anjo do Lar para escrever com liberdade.

## REFERÊNCIAS

- CARUSO, Teresa (Org.). *On the subject of the feminist business: re-reading Flannery O’Connor*. New York: Peter Lang, 2004.
- CASH, Jean W. *Flannery O’Connor: A Life*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2002.
- GIANNONE, Richard. Displacing Gender: Flannery O’Connor’s View from the Woods. In: RATH, S. P.; SHAW, M. N. (Org.). *Flannery O’Connor: New Perspectives*. Athens and London: University of Georgia Press, p. 73-95, 1996.
- GILBERT, Sandra. M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. 2. ed. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- GORDON, Sarah. Questions of Power and Authority. In: GORDON, Sarah. *The Obedient Imagination*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, p. 1-31, 2003.
- O’CONNOR, Flannery. *The habit of being: letters*. Sally Fitzgerald (Ed.). New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

- O'CONNOR, Flannery. The Crop. *In: O'CONNOR, Flannery. Collected Works*. New York: The Library of America, p. 732-740, 1988.
- O'CONNOR, Flannery. A colheita. *In: O'CONNOR, Flannery. Contos Completos*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, p. 48-59, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. London: Penguin, 1994.
- SHOWALTER, Elaine. A Literature of Their Own. *In: EAGLETON, M. Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, MA: Blackwell, p. 11-15, 1986.
- WESTLING, Louise. Flannery O'Connor's Mothers and Daughters. *In: WESTLING, Louise. Twentieth Century Literature*. v. 24, p. 510-522, 1978.
- WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. Tradução dos poemas Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- WRAY, Virginia. Flannery O'Connor's Struggle with Patriarchal Culture. *In: CARUSO, Teresa (Org.). On the subject of the feminist business: re-reading Flannery O'Connor*. New York, NY: Peter Lang, p. 29-39, 2004.

### **Débora Balliello Barcala**

Doutoranda em Letras – Literatura e Vida Social pela Unesp, Campus de Assis e bolsista da Fapesp.

Atua nas áreas de Literaturas Estrangeiras Modernas e Literatura de Autoria Feminina.

É membro do grupo de pesquisa Narrativas Estrangeiras Modernas da Unesp/Assis.

E-mail: [debora.barcala@unesp.br](mailto:debora.barcala@unesp.br)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4253275877769734>

Orcid id: <http://orcid.org/0000-0003-1461-6327>

## TEMPO, MEMÓRIA E VIOLÊNCIA NO CONTO “LA ESCALERA” DE SILVINA OCAMPO

Jacicarla Souza da Silva

### *cartilha da cura*

*As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.*

*Ana Cristina César*

**Resumo:** A escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993) representa um dos poucos nomes femininos que integram a historiografia canônica da literatura argentina. Em 1940, ela, Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges organizam a *Antología de la literatura fantástica*. Trata-se de uma obra de relevância para os estudos relacionados ao universo fantástico na literatura. O livro reúne contos de 65 escritores, os quais, como não é de se estranhar, apenas 4 são mulheres, entre elas está Silvina Ocampo, assim como Alexandra David Neel, Elena Garro e May Sinclair. Diante de um espaço dominado por homens, Ocampo resiste ao silenciamento o qual as mulheres são submetidas, destacando-se na produção literária do *boom* latino-americano. Embora grande parte dos estudos sobre a sua obra centre-se em explorar os elementos fantásticos em sua narrativa, pretende-se nesse texto observar a importância do universo feminino na sua produção, por meio do conto “*La escalera*”, publicado em *Las invitadas* (1961). Espera-se, portanto, chamar a atenção para o olhar problematizador de Silvina Ocampo no que tange à condição social da mulher, em que elementos como o tempo e a memória serão fundamentais para denunciar a situação de desigualdade social vivenciada pelas mulheres.

**Palavras-chave:** Literatura latino-americana. Mulher. Crítica feminista. Silvina Ocampo.

**Abstract:** The Argentine writer Silvina Ocampo (1903-1993) represents one of the few feminine names to integrate the Argentine literature canonical historiography. In 1940, along with Adolfo Bioy Casares and Jorge Luis Borges, she organized the *Antología de la literatura fantástica*, which is a work of relevance for the studies related to the fantastic universe in literature. The book brings together short stories of 65 writers, of whom, not surprisingly, only 4 are women, and among them

is Silvina Ocampo, as well as Alexandra David Neel, Elena Garro, and May Sinclair. Facing a space dominated by men, Ocampo resists the silencing to which the women are subjected, standing out in the Latin-American literature production boom. Although much of the studies on her work focus on exploring the fantastic elements in her narrative, this text intends to observe the importance of the feminine universe in her production through the short story “*La escalera*”, published in *Las invitadas* (1961). Therefore, it is expected to draw attention to Silvina Ocampo’s problematizing gaze regarding the social condition of women, in which elements such as time and memory will be fundamental to denounce the situation of social inequality experienced by women.

**Keywords:** Latin American literature. Women’s writing. Feminist Criticism. Silvina Ocampo.

## 1. DO UNIVERSO ARISTOCRÁTICO AO CENÁRIO CULTURAL-LITERÁRIO

Silvina Ocampo (1903-1993) e suas irmãs, Angélica, Clara, Francisca, Rosa e Victoria Ocampo, nasceram em berço aristocrático e tiveram uma formação direcionada à cultura europeia, em especial, a cultura francesa, que exercia uma forte influência nas classes dominantes naquela época. A origem familiar deu-se pela união de duas linhagens tradicionais argentinas: os Ocampo e os Aguirre. Os seus pais, Manuel Silvio Cecílio Ocampo Regueira e Ramona Máxima Aguirre, descendiam de personalidades de grande representatividade na história da Argentina (VÁSQUEZ, 2002).

Essa educação privilegiada proporcionará a Silvina transitar como tradutora de obras de línguas francesa e inglesa, como também lhe dará possibilidades para

circular livremente no ambiente intelectual tanto europeu como americano. Como lembra Virginia Woolf (1928), a independência financeira é crucial para que uma mulher consiga alcançar sua emancipação intelectual.

As irmãs Ocampo, em especial, Silvana e Victoria, utilizaram-se positivamente de suas origens aristocráticas em nome da Arte e da Literatura. Vale destacar que Victoria Ocampo foi uma personalidade influente no cenário cultural e literário latino-americano. Ela fundou a *Revista Sur*, periódico de grande importância da época, que “funcionou como um elo entre a expressão literária americana, europeia e oriental. Foi a partir de suas publicações que nomes como Jorge Luis Borges e Gabriel Mistral foram projetados para além do continente americano, assim como foi a partir de suas edições que autores como Tagore foram difundidos na América” (SILVA, 2014, p. 54).

Além de acolher esse projeto cultural da revista e da editora *Sur*, a casa de Victoria Ocampo, hoje transformada em Museu, recebeu visitas de ilustres personalidades como Ígor Stravinsky, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, entre tantos outros. Será neste mesmo recinto que Victoria apresentará a Borges a Bioy Casares. Os dois, além de se tornarem grandes amigos, formarão uma dupla literária que

deixará suas heranças na literatura em língua espanhola. Também será por meio desses encontros culturais, promovidos pela mecenas Ocampo, que Silvina conhecerá Bioy Casares com quem se casará em 1940. Nesse mesmo ano, ela, Bioy Casares e Borges publicam *Antología de la literatura fantástica*, obra considerada como referência sobre o gênero fantástico na literatura.

O convívio com os intelectuais da época, proporcionado pelas atividades culturais na casa de sua irmã Victoria, foi crucial para a consolidação de Silvana Ocampo como escritora. Nesse ambiente que ela pôde estar em contato com diversos artistas e personalidades tanto latino-americanas como europeus. Além disso, cabe destacar que a partir do incentivo de Victoria, leitora crítica e exigente de literatura, que *Viaje Olvidado* (1937), primeiro livro de Silvina, é publicado em 1937 pela editora *Sur*. Segundo destacam alguns estudiosos, nessa obra estão presentes aspectos que acompanharão a sua produção: o tom poético, o humor negro, a inocência unida à crueldade, a ruptura com o convencional.<sup>1</sup>

A produção literária de Silvina Ocampo é diversificada e transita entre diferentes gêneros: *Enumeración de la*

---

1 In: OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos*, vol. II, 2007, comentários presentes na contracapa dessa edição.



*pátria* (poemas), *Los que aman, odian* (novela policial), *Los traidores* (teatro). Jason Weiss, tradutor da poesia de Silvina para língua inglesa, chama a atenção para o número de livros publicados em vida, bem como para a pluralidade de sua produção intelectual:

Durante sua vida, Ocampo publicou sete livros de poesia e contos, além de cinco livros de histórias para crianças, literatura de cordel, traduções (Donne, Baudelaire, Verlaine), e vários projetos em colaboração, incluindo sua grande obra de referência *Antología de la literatura fantástica* (1940; *The Book of Fantasy*, 1988) editado por Borges, Bioy Casares e Ocampo, e o romance de mistério cômico que escreveu com seu marido, *Los que aman, odian* (1946; *Where There's Love, There's Hate*, 2013). Desde sua morte, mais meia dúzia dos seus escritos foram publicados postumamente: poemas, peças, contos, novelas, um romance, notas e aforismos.<sup>2</sup> (WEISS, 2015, p. 10-11, tradução nossa)

Apesar da representatividade da sua obra, pode-se afirmar que Silvina acabou sendo ofuscada pela atuação intelectual de sua irmã, Victoria Ocampo, bem como pela figura do seu marido, Adolfo Bioy Casares. É possível

---

<sup>2</sup> No original: "In her lifetime, Ocampo published seven books each of poetry and stories, in addition to five books of children's stories, chapbooks, translations (Donne, Baudelaire, Verlaine), and various collaborative projects, including the landmark *Antología de la literatura fantástica* (1940; *The Book of Fantasy*, 1988), edited by Borges, Bioy Casares, and Ocampo, and the playful mystery novel she wrote with her husband, *Los que aman, odian* (1946; *Where There's Love, There's Hate*, 2013). Since her death, another half-dozen books of her writing have appeared posthumously: poems, plays, stories, novellas, a novel, notes, and aphorisms."

observar que, em grande parte das referências sobre a autora de *Viaje Olvidado*, ela é apresentada como a irmã de Victoria ou a esposa de Bioy Casares.

Além disso, cabe enfatizar que Silvina Ocampo vivencia o chamado *boom* latino-americano, em que pouco se destaca a expressividade literária das mulheres nesse momento, sendo evidenciado autores como Borges, Cortázar, Sábato, García Márquez, Rulfo, entre outros. É curioso observar que, embora haja essa valorização por parte da crítica em relação aos representantes masculinos, Ocampo, assim como a chilena María Luisa Bombal são alguns dos escassos nomes femininos que costumam integrar a historiografia canônica referente à narrativa do *boom* latino-americano. Diante desse cenário contraditório e de silenciamentos velados, se assim pode-se dizer, Silvina, junto com outras escritoras, ocupam o seu espaço no universo letrado.

## 2. A EXCÊNTRICA PERVERSA

Ao se debruçar pela produção intelectual das mulheres, sabe-se que há séculos elas reivindicam por condições de igualdade e questionam a hegemonia da sociedade patriarcal. Basta rememorar a expressividade de Safo na Grécia Antiga, as mulheres queimadas pelas fogueiras da Inquisição na Idade Média, Sórora Juana Inés de La Cruz (1648-1695),

Marie Olympe Gouges (1748-1793), Madame de Staël (1766-1817), Mary Wollstonecraft (1759-1797), Elizabeth Cady Stanton (1815-1902)<sup>3</sup>, entre outras. Embora essas autoras já haviam sido porta-vozes contra a subalternidade feminina, é consenso situar a década de 60 do século XX como início da Crítica feminista, em que no campo literário buscou-se, em linhas gerais, observar a representação feminina em obras de autores masculinos.

Paulatinamente, a Crítica feminista vai ampliando seus horizontes. Assim, além de evidenciar o modo como as mulheres são representadas nas normas sociais e culturais predominantes, ainda se buscará resgatar textos de autoria feminina negligenciados pela crítica tradicional, como também confrontar as leituras e métodos sustentados por essa crítica, destacando, portanto, o posicionamento dessas mulheres como leitoras que, por

---

3 Ao considerar a forma como a mulher era excluída do pensamento grego, Safo, poetisa nascida em Lesbos no ano de 625 a.C., representa uma exceção. Ela teria fundado uma escola destinada à formação intelectual feminina. No contexto da Idade Média, Jules Michelet, em *Sobre as feiticeiras*, apresenta números impactantes. A cidade de Genebra teria queimado no ano de 1515, em apenas 3 meses, cerca de 500 mulheres; na Alemanha, o bispado Bamberg teria queimado de uma só vez 600, e o de Wurtzburgo, 900. (ALVES, Branca Moreira & Jacqueline Pitanguy, 2003, p.25). Em relação ao cenário colonial da América hispânica, Sórora Juana Inés de La Cruz foi um nome de destaque. A poetisa mexicana para poder ter acesso à educação, decide ir para um convento e faz votos religiosos na Ordem de *San Jerónimo*. Já no século XVIII, Marie Olympe Gouges apresenta à Assembleia Nacional da França, em 1791, sua *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, documento no qual reivindica direitos igualitários de expressão para homens e mulheres. Madame de Staël, filósofa e escritora francesa, que defendeu a igualdade intelectual entre ambos os sexos. Mary Wollstonecraft, escritora inglesa, que escreveu uma das obras pioneiras do feminismo *Vindication of the rights of woman*. Enquanto no século XIX no contexto norte-americano, Elizabeth Cady Stanton foi uma sufragista e abolicionista que lutou pelos direitos das mulheres.

sua vez, representam um novo olhar diante da produção da escrita feminina (SILVA, 2009, p. 33).

A partir desse olhar revisionista que este texto pretende chamar atenção para a produção de Silvina Ocampo. Não restam dúvidas de que a crítica literária tem um papel fundamental no que diz respeito à leitura e à difusão do texto literário. Ao ler, opinar ou mesmo julgar<sup>4</sup>, a crítica também acaba, por sua vez, deixando marcas que fatalmente serão reconsideradas, principalmente levando em conta a legitimidade que esse discurso crítico assume no terreno literário. Trata-se, portanto, de uma crítica cristalizada<sup>5</sup> que vai perpetuando sua visão acerca de um determinado autor ou obra. Ao observar a produção de autoria feminina, essa percepção é bastante latente, uma vez que não é possível desconsiderar que a crítica é hegemonicamente constituída por homens.

Diante disso, não é de se estranhar que a obra de Silvina Ocampo será examinada por esse olhar cristalizado. Sylvia Molloy (1991), ao se referir ao discurso da crítica tradicional, destaca a construção de estereótipos que são

4 O conceito de crítica literária, assim como seu principal objeto, a literatura, são mutáveis e estão em constante construção. Os termos aqui apresentados sobre o papel da crítica são ilustrativos, no sentido de pontuar algumas das ideias recorrentes no que tange à função da crítica literária.

5 Faço uso do termo “crítica cristalizada”, utilizado pela estudiosa Ana Maria Domingues de Oliveira, ao se referir à crítica sobre a poetisa Cecília Meireles. In: DOMINGUES, Ana Maria de. Representações do feminino na prosa de Cecília Meireles, 2003.

atrelados à produção de algumas escritoras no contexto hispano-americano:

[...] a visão de Delmira Agustini como a **virgem atrevida**; Alfonsina Storni como uma **ridícula mulher masculinizada**; Victoria Ocampo como uma anfitriã com vaidades intelectuais; Gabriela Mistral como a **mãe espiritual**; Norah Jones como a **dadaísta extravagante** y Silvina Ocampo como a **excêntrica perversa**.<sup>6</sup> (MOLLOY apud CORBATA, 2002, p. 20-21, tradução nossa)

Nesse comentário de Molloy que aparecem as irmãs Victoria e Silvina, o lugar-comum atribuído a essas mulheres é perceptível. Nota-se, portanto, o quanto a crítica é implacável com as mulheres. Afinal, o que há de excêntrico e perverso na literatura de Silvina Ocampo? Talvez esse questionamento pode ser encontrado nos comentários feitos pelo conceituado escritor Jorge Luis Borges que afirma:

Silvina Ocampo nos propõe uma realidade na qual convivem o **fantástico e o cotidiano**, a **crueledade meticulosa das crianças e a recatada ternura**, a rede de uma chácara e a mitologia. [...] Importa-lhe as cores, os tons, as formas, o convexo, o côncavo, os metais, o áspero, o pólio, o opaco, o translúcido, as pedras, as plantas, os animais o sabor peculiar de cada hora de cada estação, a música, a não menos misteriosa poesia e o peso das

---

6 No original: “[...] la visión de Delmira Agustini como la **virgen licenciosa**; Alfonsina Storni como una **ridícula virago**; Victoria Ocampo como la anfitriona con **veleidades intelectuales**; Gabriela Mistral como la **madre espiritual**; Norah Lange como la **dadaísta extravagante** y Silvina Ocampo como la **excéntrica perversa**”.

almas de que fala Hugo. Das palavras que poderiam defini-la, a mais precisa, acredito, é **genial**.<sup>7</sup> (BORGES apud OCAMPO, 1999, p. 2, grifos e tradução nossos)

Ao enfatizar em suas observações esse lugar de incertezas que ocuparia a narrativa de Ocampo entre o fantástico e o corriqueiro, entre a crueldade e a ternura, Borges evidencia a ideia de (ex)cêntrico, uma vez que a produção de Silvina fugiria do conceito de habitual, comum (central). Para o autor argentino, apesar de todos os detalhes presentes em sua narrativa, ela não estaria isenta de mistério poético. Novamente aqui há a percepção entre elementos que aparentemente se divergiriam (o explícito – os detalhes e o implícito – o mistério poético), mas que, na verdade, se convergem. Outra observação que vale a pena enfatizar, está relacionada à genialidade que Borges reconhece em Silvina. Essa afirmação que parte de um olhar masculino, tão exigente como o de Borges, vê em Silvina um talento além do esperado para o crivo borgiano.

É curioso perceber como a noção de “excêntrica perversa” vai sendo reverberada pelo discurso da crítica

---

7 No original: “Silvina Ocampo nos propone una realidad en la que conviven lo quimérico y lo casero, la crueldad minuciosa de los niños y la recatada ternura, la hamaca paraguaya de una quinta y la mitología. [...] Le importan los colores, los matices, las formas, lo convexo, lo cóncavo, los metales, lo áspero, lo pulido, lo opaco, lo traslúcido, las piedras, las plantas, los animales, el sabor peculiar de cada hora y de cada estación, la música, la no menos misteriosa poesía y el peso de las almas, de que habla Hugo. De las palabras que podrían definirla, la más precisa, creo, es genial”.

sobre a autora de *Viaje olvidado*. Tal constatação também está presente no fragmento a seguir publicado no caderno cultural de *La Nación*:

Silvina Ocampo: uma voz prisioneira  
**Dona de uma personalidade inquietante, tímida e, atrevida**, ao mesmo tempo, se refugiava nos óculos de atriz de Hollywood. Embora com mais de 20 títulos e prêmios que asseguram sua trajetória, passou no âmbito literário amparada pelo silêncio. [...] **A perversão mitigada pela inocência** com a qual apresenta personagens e situações atravessa a obra da autora que soube desconstruir os clichês de feminilidade por meio de uma visão peculiar do amor.<sup>8</sup> (LAS TREINTA..., 1994, s.p., tradução e grifos nossos)

O trecho integra a notícia acerca de uma seleção, realizada pela revista espanhola *Quimera*, a qual apresenta o nome de trinta escritoras de língua espanhola do século XX, entre elas, figura o de Silvina. A nota sobre as autoras apresenta parte da publicação espanhola, elaborada por escritores e críticos renomados. A referência ao comentário borgiano é evidente, ao se referir à perversão das personagens que seria mitigada pela suposta inocência desses seres de papel.

---

8 No original: “Silvina Ocampo: una voz cautiva. Dueña de una personalidad inquietante, tímida y atrevida a la vez, se refugiaba en las gafas de actriz de Hollywood. Aunque más de 20 títulos y premios que avalan su trayectoria, pasó en el ámbito literario amparada por el silencio. [...] La perversión mitigada por la inocencia con que presenta personajes y situaciones, atraviesa la obra de la autora que supo desarmar los clichés de la feminidad a través de una visión peculiar del amor”.

Cabe destacar ainda nesse fragmento a presença de elementos biográficos, sempre tão presentes, quando se trata da produção de autoria feminina; tais aspectos da vida dessas mulheres são usados como uma espécie de justificativa para compreender a obra. Trata-se do que Sylvia Paixão (1990) designou como o “olhar condescendente” da crítica que, por sua vez, alimenta a ideia de que a literatura feita por mulheres corresponderia simplesmente a uma manifestação de suas emoções.

Assim, se Silvina é tímida e atrevida, não é de se estranhar, portanto, que sua obra também carregue ambiguidades como as personagens perversas e, ao mesmo tempo, inocentes. É diante desse olhar enviesado que a Crítica feminista propõe revisitar a produção dessas escritoras. Ao analisar o legado de Silvina Ocampo, vale ressaltar que não corresponderia em negar a presença da chamada “perversidade inocente” em sua obra, mas tentar mostrar outras facetas em suas narrativas que transgridam os rótulos e sinalizem a riqueza e a pluralidade da escrita dessas mulheres.

Outro aspecto que merece ser salientado, no que tange ao olhar da crítica em relação à literatura produzida por mulheres, é a negação por parte do discurso crítico em



associar a obra dessas mulheres a bandeiras políticas como o feminismo, por exemplo. Em uma resenha sobre o único livro de Silvina Ocampo, até então, traduzido para o português no Brasil, *A fúria e outros contos*<sup>9</sup>, André Cáceres comenta:

[...] Silvina não demonstra essa preocupação de forma tão clara [a questão de gênero]. **Ainda que seus contos abordem com frequência o ponto de vista feminino e reflitam a situação sufocante da mulher no início do século 20**, ela, assim como outros intelectuais argentinos da época, sempre prezou por uma “arte pela arte”, sem politizações. (CÁCERES, 2019, s.p., grifos nossos)

Embora o título do texto de Cáceres “Silvina Ocampo, rebelde da literatura argentina, ganha tradução” destaque a rebeldia de Ocampo, tal atrevimento, segundo ressalta o autor, seria literário e não relacionado a temas políticos. Seria, portanto, Silvina uma rebelde sem causa política? Não se trata de exigir do escritor que ele se engaje ao compor a sua obra, como lembra Bosi (1996, p. 16), mas observar as tensões, contradições e silenciamentos referentes à história das mulheres, a fim de reconhecer o feminino na sua pluralidade, sem etiquetas e, por sua vez, sem leituras limitadoras.

---

9 Livro publicado em 2019 no Brasil pela Companhia das Letras, a partir da edição *La furia y otros cuentos* (ed. de Ernesto Montequin, Editorial Sudamericana, 2006), traduzido por Livia Deorsola.

### 3. A ASCENSÃO DE ISAURA?

Levando em conta “que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s)”, como apontou Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 13), o conto “*La escalera*” de Silvina Ocampo, publicado em *Las invitadas* (1961), pode colaborar para o exercício de se libertar da ideia de “perversa excêntrica”, atribuída a Silvina Ocampo.

Para Ernesto Montequin, tradutor e curador responsável do arquivo de Silvina Ocampo, *Las invitadas*, assim como *La furia* (1959), corresponde a um dos principais livros da autora:

É de una proeza narrativa que não tem equivalente na literatura argentina; a riqueza de personagens, de situações, de tonalidades faz pensar nas antigas recopilaciones de fábulas ou de contos populares como *As Mil e uma noites*. [...] Não somente pelo seu repertorio inesgotável de invenções – argumento o tradutora em entrevista com *Télam* – mas também pela capacidade de combinar com o natural desenvoltura a brutalidade e a compaixão, o fantasmagórico e o cotidiano, o luxuoso e o plebeu. [...] Não é à toa que por essa variedade de temas que explora, “*Las invitadas*” e seus 44 relatos – “*La gallina de membrillo*”, “*El lecho*”, “*El diario de Porfiria Bernal*” o “*La peluca*”, apenas para nomear alguns, – “não é possível restringir [a obra] a uma coleção de recursos nem de métodos. Pode-se ler [os contos] como um

tratado sobre as paixões humanas o como um livro de mitologia rio-platense, com seus milhares, suas atrocidades ou seus atos de justiça não somente poética.<sup>10</sup> (MONTEQUIN apud HEINRICH, 2016, tradução nossa)

Entre os 44 contos presentes em *Las invitadas* 11 deles<sup>11</sup> chamam atenção para a temática relacionada ao universo feminino. Cabe ainda mencionar que, em março de 2020, a Companhia da Letras anunciou a aquisição dos direitos autorais para publicar *Las invitadas*.<sup>12</sup> O que, sem dúvida, será de grande importância para a difusão do nome de Silvina no Brasil, ainda pouco lida e estudada no território brasileiro<sup>13</sup>.

O conto “*La escalera*”<sup>14</sup> centra-se na personagem Isaura, cujo nome é apresentado ao leitor já no início, por meio do único diálogo que aparece na narrativa, evocando o seu nome:

10 No original: “Es de una proeza narrativa que no tiene equivalentes en la literatura argentina; la riqueza de personajes, de situaciones, de tonos hace pensar en las antiguas recopilaciones de fábulas o de cuentos populares como *Las mil y una noches*. [...] No sólo por su repertorio inagotable de invenciones - argumenta el traductor en entrevista con *Télam* - sino también por la capacidad para combinar con natural desenvoltura la brutalidad y la compasión, lo fantasmagórico y lo cotidiano, lo suntuoso y lo plebeyo. [...] Acaso por esa variedad de temas que explora, “*Las invitadas*” y sus 44 relatos –“*La gallina de membrillo*”, “*El lecho*”, “*El diario de Porfiria Bernal*” o “*La peluca*”, por nombrar algunos- “no puede reducirse a una colección de recursos ni de métodos. Puede leerse como un tratado sobre las pasiones humanas o como un compendio de mitología rioplatense, con sus milagros, sus atrocidades o sus actos de justicia no sólo poética”.

11 A saber: “*La hija del toro*”, “*Amelia Cicuta*”, “*El novio de Sibila*”, “*El incesto*”, “*Los amantes*”, “*Celestina*”, “*Amor*”, “*El diario de Porfiria Bernal*”, “*La boda*”, “*Las invitadas*” e “*La escalera*”.

12 Informação disponível em: <http://bit.ly/3b3k4dV>. Acesso em: 09 maio 2020.

13 No que se refere aos estudos sobre a autora destaca-se a dissertação de mestrado intitulada “Tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: uma seleção de narrações sobre a infância”, de Mauí Castro Batista Sousa, defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UnB.

14 A fim de facilitar a leitura, as notas de rodapé apresentam o texto original em espanhol. As traduções livres foram realizadas pela autora do trabalho.

**- Isaura, Isaura.**

A voz ressoam nos corredores da casa para que se possa apressar. Isaura sobe a escada. **Cinquenta anos da sua vida** limpou aqueles degraus, **outros dez anos** os dedicou a ocupações frívolas, de crescimento, **outros dez** a ter filhos, **mas sempre** limpou essa escada ou acompanhou as pessoas que a limpam.<sup>15</sup> (OCAMPO, 2007, p. 40, tradução e grifos nossos)

Neste segundo parágrafo do texto, o narrador anuncia a idade de Isaura e o tempo que ela passou nesse local. Trata-se de uma mulher que se dedicou a limpar essas escadas, em outras palavras, refere-se a uma mulher de classe social pouco privilegiada.

O tempo psicológico predomina na narrativa, apesar da sensação de linearidade transmitida pela narração, uma vez que conto está dividido em 25 degraus, os quais compõem essa escada; a cada degrau ascendido, as memórias da personagem principal são apresentadas. Essas duas temporalidades, se assim pode-se afirmar, a do tempo de duração da história, equivalente à subida dos 25 degraus, e a do tempo da narrativa, que traz as lembranças de 50 anos de vivências de Isaura, entrelaçam-se. O cruzamento temporal da brevidade da ascensão da escada e da

15 No original: “-Isaura, Isaura. Las voces resuenan en los corredores de la casa, para que se dé prisa. Isaura sube la escalera. Cincuenta años de su vida ha limpiado aquellos escalones, diez otros años los ha dedicado a ocupaciones frívolas, de crecimiento, diez otros años a tener hijos, pero siempre ha limpiado esa escalera o ha acompañado a las personas que la limpian”.

longevidade das recordações da personagem remetem à contradição e à fragilidade em torno da própria concepção de tempo, colocada em xeque principalmente pelas artes e literatura do século XX.

No que diz respeito ao registro da memória, segundo Pêcheux, em função da sua falta de materialidade faz-se difícil analisá-lo, levando em conta que se trata de um “espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... Um espaço de desdobramentos, réplicas e polêmicas e contradiscursos” (PÊCHEUX, 2010, p. 56). O fato do conto se perfazer desde essa perspectiva da memória leva o leitor a esse lugar que nem mesmo Isaura parece ter consciência de ter habitado.

As reticências presentes após a menção dos degraus reforçam a ideia da memória como um terreno repleto de lacunas a serem preenchidas. As lembranças do passado misturam-se aos aspectos do dia a dia, os quais desprendem o misterioso fio da memória. Assim, o predomínio de imagens do passado (*flashback*), suscitadas pelas recordações de cada degrau, mesclam-se à falsa ideia de linearidade que a subida de cada degrau provoca:

**Vinte e cinco degraus.** Quando ensinava às suas filhas a caminhar, contando-os um

por um, dando-lhes as mãos, subia. Sozinha volta depois de tantos anos a contá-los por mero costume.

Um... Tem este degrau brancura de açúcar. Aí se sentou uma noite de verão, quando não restava quase ninguém em casa, porque todos os inquilinos tinham saído de férias. Tinha quatro anos. Seu pai limpava a escada, falando com um homem corpulento que se apoiava sobre o corrimão e que sujava os degraus limpos com sapatos sujos de barro. **Os três estavam bêbados, tinha cheiro de vinho.** Ela conhecia o gosto, o cheiro de vinho daquele galão que estava na cozinha. Seu pai dava vinho a qualquer um. **Subitamente o tom das vozes soa com violência.** Os homens começaram a lutar; parecia que dançavam. O pai caiu. O outro homem fugiu pelas escadas abaixo. **Gotas de sangue começaram a cair. Era o vinho? Era chuva sobre as claraboias? [...]**

Cinco... O degrau do cansaço. Nunca, nunca está limpo. Um dia, de brincadeira, alguém defecou sobre suas beiradas. Outro dia, um cachorro urinou e a urina desceu os cinco degraus deixando a cor amarela e fedida. Outra vez ficou ali, encolhido, um recém-nascido, embrulhado em fraldas e jornal. **Ninguém descobriu o paradeiro da mãe, e o entregaram ao orfanato.** Ela teve a criança em seus braços. Se houvesse ficado com ele. Mas que teriam pensado os vizinhos! Que era filho dela e ela mesma teria acreditado.

Seis... O degrau que é como um altar. Sobre ele se ajoelhou uma manhã de inverno, preparando-se para comungar. Ensaiou as posturas difíceis que teria que fazer: a inclinação da cabeça, a postura das mãos, a posição dos lábios.

Sete... O degrau do arrependimento. É como se tivesse nervos no lugar das veias. **Ali a violentou Roque Alsina, o caminhoneiro do pedaço, na tarde em que trouxe a geladeira, no mês de janeiro. Este trágico mês de janeiro! Como foi possível? Os inquilinos do primeiro andar viram tudo. Nem a sua amiga Isabel acreditou nela. E quando ficou sozinha, depois que o canalha desceu pela escada, apoiou o rosto enrubescido sobre o mármore gelado e pensou que nenhum homem decente se casaria com ela.**<sup>16</sup> (OCAMPO, 2017, p. 40-41, tradução e grifos nossos)

Conforme revela o primeiro degrau, a herança de limpar as escadas é deixada pelo seu pai. Assim, já nas primeiras linhas, é possível notar um ambiente de confinamento

---

16 No original: “Veinticinco escalones. Cuando enseñaba a caminar a sus hijas, contándolas uno por uno, llevándolas de la mano, subía. Sola, vuelve, después de tantos años, a contarlos, por mera costumbre. Uno... Tiene este escalón blancura de azúcar. Ahí se sentó una noche de verano, cuando no quedaba casi nadie en la casa, porque todos los inquilinos se habían ido veranear. Tenía cuatro años. Su padre limpiaba la escalera, hablando con un hombre corpulento, que se apoyaba sobre la baranda y que ensuciaba los escalones limpios, con zapatos embarrados. Los tres estaban borrachos, había olor a vino. Ella conocía el gusto, el olor a vino de aquella damajuana que estaba en la cocina. Su padre le daba vino a cualquiera. Súbitamente el tono de las voces resonó con violencia. Los hombres se trabaron una lucha; parecía que bailaban. Cayó el padre. El otro hombre huyó escaleras abajo. Gotas de sangre comenzaron a caer. ¿Era el vino? ¿Era la lluvia sobre las claraboyas? [...] Cinco... El escalón del cansancio. Nunca, nunca está limpio. Un día, por broma, alguien defecó sobre sus bordes. Otro día, un perro orinó y el orín bajó los cinco escalones dejando un tinte amarillo y maloliente. Otra vez quedó allí, acurrucado, un recién nacido, envuelto en pañales y papel de diario. Nadie descubrió el paradero de la madre, y lo entregaron a la casa de expositos. Ella tuvo al niño en sus brazos. Se hubiera quedado con él. ¡Pero qué hubieran pensado los vecinos! Que era hijo de ella, y ella mismo lo hubiera creído. [...] Seis... El escalón que es como un altar. Sobre él se arrodilló una mañana de invierno, preparándose para tomar la comunión. Ensayó las posturas difíciles que había que adoptar: la inclinación de la cabeza, la postura de las manos la posición de los labios. Siete...El escalón del remordimiento. Tiene vetas como venas o como nervaduras de hojas. Allí la violó Roque Alsina, el camionero de la cuadra, la tarde en que trajo la heladera, en el mes de enero. ¡Ese trágico mes de enero! ¿Cómo fue posible? Los inquilinos del primer piso vieron todo. Ni su amiga Isabel le creyó. Y cuando quedó sola, después que el canalla bajó por la escalera, apoyó la mejilla encendida sobre el mármol helado y pensó que ningún hombre decente se casaría con ella.”

social, o qual não há perspectiva de mudança. Observa-se ainda que a violência acompanha a vida de Isaura e está presente desde o primeiro degrau. A figura da mãe é ausente que sugere ela ter sido criada apenas pelo seu pai. Grande parte das informações da vida de Isaura está implícita na narrativa, cabendo ao leitor desvelá-las. Se o conto, por um lado, apresenta incertezas e ausências, características da memória, por outro, sobressaltam as violências sofridas pela personagem que são as mais diversas: física, sexual, moral e psicológica. O sentimento de desamparo e abandono estão evidentes no conto.

A partir dos degraus que o leitor vê a vida da personagem passar. Há recordações da sua infância, da juventude, da morte de sua filha, da sua percepção quanto à inexorabilidade do tempo, dos seus sonhos, embora a dor e a tristeza imperem nas lembranças de Isaura. Essas histórias que percorrem a memória de Isaura, observadas desde a perspectiva do narrador, podem ser ilustradas a seguir:

Dez... O degrau mais tranquilo, mais feliz. Brincava com a trouxa de roupa como se fosse uma boneca. **Aí sonhou também como o primeiro filho que parecia uma verdadeira boneca.**

Onze... A sombra escura sobre o degrau parece uma mancha. Inutilmente a limpava. As inquietações em seu coração projetaram



a mesma a mancha. Nem a água sanitária nem o querosene tiraram essa mancha. **Estava prenhe e abandonada como uma caixa hermética e impenetrável.**

Doze... ***Para que tantos filhos? Se com um basta!*** Os homens não se importam. É a mulher quem paga. E se a despedissem da casa onde ela trabalhava? A essa altura da escada, os degraus faziam-lhe doer as pernas e o coração. Tinha vontade de se jogar pela escada e cair morta. [...] Quatorze... **O degrau nefasto.** Sempre o detestou. É como se pressentisse uma sorte do lado esquerdo. Aí, ao descer, **deram-lhe a notícia do assassinato da sua filha.** Tropeçou e se segurou no corrimão. [...] Dezesesseis... **Começava a envelhecer.** Não era nos cabelos brancos nem nas rugas. Já não cantava mais ao limpar o chão e os homens que subiam pela escada não olhavam suas pernas com varizes.<sup>17</sup> (OCAMPO, 2007, p. 41-42, tradução nossa, grifos nossos e grifos do autor)

Durante a narrativa, assim como no fragmento acima que integra diferentes lembranças de Isaura, percebe-se que as preocupações da personagem são tipicamente inquietações

---

17 No original: Diez... El escalón más tranquilo, más feliz. Jugaba con el atado de ropa como si fuera una muñeca. Ahí soñó con el primer hijo, que parecía una verdadera muñeca. Once... La sombra oscura sobre el escalón parece una mancha. Inútilmente la jabonaba. Los celos, en su corazón, proyectaron la misma mancha. Ni la lavandina ni el querosén sacaron esa mancha. Estaba encinta y abandonada, como una caja hermética e impenetrable. Doce... ***¿Para qué tantos niños? ¡Si con uno basta!*** A los hombres no les importa. Es la mujer la que paga. ¿Y si la echaban de la casa donde trabajaba? A esa altura de la escalera, los escalones le hacían doler las piernas y el corazón. Sentía ganas de tirarse abajo y de caer deshecha. [...] Catorce... El escalón nefasto. Siempre lo había detestado. Tiene como una suerte de mordisco, del lado izquierdo. Ahí, al bajarlo, le dieron la noticia del asesinato de su hija. Tropezó y se retuvo en la baranda. [...] Dieciséis... Empezada a envejecer. No era en el pelo blanco ni en las arrugas... Ya no cantaba al limpiar los pisos, y los hombres que subían por la escalera no miraban sus piernas con várices”.

relativas ao universo feminino, bem como as violências por ela sofrida. As cobranças sociais que não são apenas de classe, mas são intensificadas pela sua condição como mulher são latentes em “*La escalera*”. A violência sexual, a maternidade, a aparência física, o abandono aparecem problematizados na narrativa.

É curioso observar que no degrau doze as frases “*Para que tantos filhos? Se com um basta!*” aparecem em itálico, como forma de marcar a voz de Isaura que reproduz o discurso social que pune e condena. Essa questão penaliza de modo mais austero as mulheres que, diante das exigências de uma sociedade patriarcal, serão culpabilizadas por suas ações. Convém lembrar que na cena do estupro nenhum vizinho a ajudou e nem mesmo a amiga acreditou na violência sexual sofrida por Isaura.

Se, por um lado, a personagem sente física e psicologicamente a opressão dessas cobranças sociais, ela, por outro lado, também reproduz a conduta machista que está impregnada tanto em homens quanto em mulheres. Isso fica evidenciado na narrativa (nos degraus 20 e 21), quando Isaura recrimina uma vizinha que supostamente teria um amante:

Este degrau presenciou o encontro dessa sem vergonha com seu amante. *Não suporto*

*injustiças. Guardei um grampo que caiu do seu horrível cabelo tingido, quando o amante a possuía em seus braços. A falta de vergonha me deixa indignada. Soltou o cabelo, ao subir a escada, para provocar o homem que perdeu a cabeça.*<sup>18</sup> (OCAMPO, 2007, p. 43, tradução nossa, grifo do autor)

A voz de Isaura aparece marcada em itálico no texto para se diferenciar da voz enunciativa da narrativa. Apesar do predomínio de um narrador onisciente, há alguns momentos em que a fala da personagem aparece explicitada no texto. Embora a opinião tanto do narrador quanto a de Isaura coincidam nessa cena, ele apresenta um olhar diferenciado em relação à vida da personagem principal; humanizando-a, por meio de uma linguagem poética. O leitor, assim, é surpreendido durante a narração com frases e expressões como “caixa hermética e impenetrável”, mencionada anteriormente, ao tratar da gravidez, aparentemente não desejada por Isaura, comparando o seu estado de prenhez a um momento enigmático, o qual somente as mulheres teriam acesso.

O narrador, desta forma, revela a falta de consciência de Isaura sobre a sua própria condição de injustiçada e

---

18 No original: “Este escalón presenció el encuentro de esa sinvergüenza con su amante. No soporto las injusticias. Recogí una horquilla que cayó de su horrible pelo colorado, cuando el amante la estrujaba entre sus brazos. La impudicia me subleva. Se soltó el pelo, al subir la escalera, para provocar al hombre, que perdió la cabeza”.

suas contradições, como pontuado no episódio da vizinha. Apesar de sentir diariamente o que é ser mulher numa sociedade hegemonicamente masculina e opressora, ela não demonstra nenhum sentimento de irmandade com a vizinha, ao contrário, ela a discrimina, da mesma forma como a sociedade também o faz com Isaura.

Ao passo que os degraus avançam, torna-se mais intensa a simplicidade da origem social da protagonista. Isaura, a qual desconhecemos seu sobrenome, é mais uma diante de tantas outras que herdou do seu pai o ofício da faxina. Afinal qual é a ascensão de Isaura? Pergunta-se o leitor, ao acompanhar a subida de cada degrau da personagem. A resposta está anunciada nos últimos degraus:

Vinte e quatro... Uma luz celeste sempre surge da claraboia. **Este é o degrau celeste, onde caem às vezes as flores do cesto de lixo. Hoje encontro uma calêndula deflorada. Tem gente que gasta dinheiro com flores! Isaura não pode gastar dinheiro nem para os mortos, salvo aquelas flores lágrimas da Virgem,** que chegaram com o vento de junho para sua filha, nunca gastou nem um centavo com flores. Quando a janela está aberta, nos corredores que dão para a escada, se escuta o trotar dos cavalos da carroça do leiteiro, da carroça do lixo, **do carro fúnebre.**

**Vinte e cinco... Deitada sobre o gelo, Isaura vê nevar. Na sua mão não tem uma bola de neve. O entrelaça, como o novelo de**

**lã daquele cachecol que teceu. Seus pés se apoiam no ar e não sobre o chão, e seu corpo sobre o último degrau.**<sup>19</sup> (OCAMPO, 2007, p. 43, tradução nossa, grifos nossos e grifos do autor)

A privação econômica de Isaura aparece explicitada nesse fragmento. Ao se referir às flores, que acabaram em suas mãos sem que ela precisasse comprá-las, aparece a imagem das *lágrimas de la Virgen*<sup>20</sup>. Trata-se de um tipo de erva daninha que se caracteriza por ser invasiva, por isso, costuma-se controlar sua presença nos jardins. As “Lágrimas da Virgem” fazem alusão à própria origem desprovida de condições financeiras da personagem como também remete à ideia atrelada às lembranças que se proliferam e “chegam ao vento”. Não se pode controlar as recordações e a memória, é possível acessá-las, porém, não as conter.

A ascensão de Isaura é a sua morte. O narrador, ao descrevê-la, o faz de forma poética. Apesar de não ter nada em suas mãos, ela tece o fio da vida, carregado de

---

19 No original: “Veinticuatro...Una luz celeste siempre se filtra de la claraboya. Éste es un escalón celeste, donde caen a veces las flores del cajón de basura. *Una caléndula encuentro hoy deshojada. ¡Hay gente que gasta plata en flores!* Isaura no puede gastarla ni para los muertos, salvo aquellas lágrimas de la Virgen, que temblaron en el viento de junio para su hija, nunca gastó ni un céntimo en flores. Cuando la ventana está abierta, en los pasillos que comunican con la escalera, se oye el trote de los caballos del carro del lechero, del carro de la basura, del coche fúnebre. Veinticinco... Acostada en el hielo, Isaura ve nevar. En su mano tiene un ovillo de nieve. Lo devana, como el ovillo de la lana de aquella bufanda que tejíó. Sus plantas se apoyan en el aire y no sobre el piso, y su cuerpo sobre el último escalón”.

20 Trata-se de uma planta aromática, comestível com bulbo, cujo nome científico é *Allium triquetrum*, conhecida também como “Alho Selvagem”. Ela é originária do Mar Mediterrâneo, pertencente à família *Amaryllidaceae*. Seu hábitat natural são os bosques e as terras úmidas.

memórias como último gesto. O ato de tecer também remete aos mitos femininos de Ariadne e de Penélope que foram confinadas à tessitura.

Como salientou Julio Cortázar, o conto é um gênero “secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 2006, p.149). Não é arbitrária a escolha de Silvina Ocampo por esse gênero literário, ao dar vida a personagem Isaura, repleta de contradições e simplicidade:

[...] porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, como o tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (CORTÁZAR, 2006, p.150-151)

Não restam dúvidas de que Ocampo, assim como Cortázar e Borges, domina como poucos o conto como gênero problematizador da vida. Ainda ao comentar sobre a natureza do conto, o autor de *Valise de cronópio* destaca a sua brevidade e a sua densidade, principalmente no que tange ao tempo e ao espaço. Assim, as quatro páginas de “*La escalera*” narram, em apenas 25 degraus, os 50 anos de

lembranças de Isaura, como comentado anteriormente. A escada representa metaforicamente a sua vida.

Outro aspecto salientado por Cortázar diz respeito à relevância de todas as informações presentes na primeira página. Nenhuma informação é gratuita. Nesse conto de Ocampo, já nas primeiras linhas, a morte de Isaura é anunciada: “Seu coração bate como se quisesse fugir-lhe do peito” e de forma paulatina vai dando a pista do seu estado de saúde “pernas e coração cansados” (degrau doze), “tropeçou e segurou no corrimão” (degrau quatorze), “A escuridão mais perfeita se vê neste degrau” (degrau vinte três), “se escuta o trotar dos cavalos da carroça do leiteiro, da carroça do lixo, do carro fúnebre” (degrau vinte quatro).

Ao considerar que “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2006, p. 153), “*La escalera*” consegue, a partir das memórias de uma mulher modesta como Isaura, suscitar questões tanto de cunho existencial como a brevidade e o sentido da vida, quanto sociais ao problematizar as condições de classe e de gênero da protagonista.

#### 4. SILENCIAMENTOS VELADOS

Apesar da aparente redundância do termo “silenciamento velado”, ele infelizmente sintetiza a condição de muitas autoras e suas obras. Ao percorrer a bibliografia crítica de Silvina Ocampo, apresentada de forma breve neste artigo, é possível notar que, embora ela seja reconhecida pela historiografia canônica, ao lado de escritores como Borges, Cortázar e mesmo Bioy Casares, há um discurso recorrente na crítica sobre Ocampo que acaba silenciando a pluralidade temática em sua produção literária. Tudo isso feito de forma bastante atenuada, velada. Neste sentido, a Crítica feminista pode colaborar para descortinar tendências e olhares cristalizados sobre a sua obra.

No conto “*La escalera*” **não há presença do fantástico**, no sentido de sobrenaturalidade da estética borgiana, e nem mesmo da perversidade excêntrica. Aliás, a perversidade apresentada na narrativa é a crueldade que as condições sociais impõem a classes menos favorecidas e às mulheres. Trata-se de um mundo repleto de injustiças, violências, em que a única ascensão possível para Isaura foi subir degraus, os quais ela limpou durante a sua vida.

Não se trata de ignorar, como mencionado anteriormente, a existência desses elementos que vem sendo enfatizados pela crítica tradicional em torno de Ocampo. É importante,



entretanto, estar aberto a outras leituras e olhares. Nota-se que há uma tendência em não reconhecer em escritoras mais canônicas, se assim pode-se dizer, temáticas sociais ou mesmo engajadas em suas obras. Certamente nem sempre isso é possível. Porém, nem mesmo a resistência como forma imanente na escrita<sup>21</sup> de Silvina é enfatizada como uma postura engajada da autora que não está alheia ao contexto da sua época.

Pretendeu-se com este texto provocar e, ao mesmo tempo, despertar releituras em relação ao universo narrativo de Silvina Ocampo. Como foi possível observar em *“La escalera”*, a escritora argentina põe em evidência, **já na década de 60 do século XX**, a intersecção entre gênero e classe, tema caro aos estudos atuais da Crítica feminista. O terreno da escrita de autoria feminina pode sinalizar um caminho de reconhecimento em torno da pluralidade dessas mulheres, sem disputas, como lembra a poetisa brasileira Ana Cristina César: *“As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de/afundar navios”*.

## REFERÊNCIA

ALVES, Branca Moreia; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção Primeiros Passos, 44).

---

21 Aqui faço referência a ideia apresentada por Alfredo Bosi em *“Narrativa e resistência”*, *Itinerários*, 1996.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*, Araraquara, n. 10, p.11-27, 1996. Disponível em:

<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>.

Acesso em: 8 maio 2020.

CÁCERES, André. Silvina Ocampo, rebelde da literatura argentina, ganha tradução. *O Estado de S. Paulo*, 14 setembro de 2019, s.p.

Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral/silvina-ocampo-rebelde-da-literatura-argentina-ganha-traducao-no-brasil,70003009156>. Acesso em: 7 maio 2020.

CORBATA, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina em latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HEINRICH, Milena. Reeditan “Las invitadas”, un libro de cuentos clave en la obra de Silvina Ocampo. *Télam*, Buenos Aires, 24 enero 2016.

Disponível em: <https://www.telam.com.ar//notas/201602/137299-reeditan-las-invitas-libro-de-cuentos-clave-en-obra-de-silvina-ocampo.php>. Acesso em: 4 ago. 2019.

OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos*. [on-line]. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1999.

OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos*. Vol. II. Buenos Aires: Emecé, 2007.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Representações do feminino na prosa de Cecília Meireles. In: *Simpósio Nacional Mulher e Literatura*, 10; Simpósio Internacional Mulher e Literatura, 1, João Pessoa. (Comunicação), 2003.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. O olhar condescendente. *Travessia*: revista do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC. Florianópolis: UFSC, p. 50-63, 2º semestre de 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. 3. ed. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Pontes, p. 49-57, 2010.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Um (in)visible college na América Latina*: Cecília Meireles, Gabriela Mistral e Victoria Ocampo. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana*: Cecília e as poetisas uruguaias [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SOUSA, Mauí Castro Batista. *Tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo*: uma seleção de narrativas sobre a infância. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

LAS TREINTA mejores plumas femeninas de Iberoamérica. *La Nación*, 09 mayo 1994. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-585329.html>. Acceso en: 7 mayo 2020.

VÁZQUEZ, María Esther. *Victoria Ocampo: el mundo como destino*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

WEISS, Jason. Introduction. In: OCAMPO, Silvina. *Poems*. New York: New York Review of Books, p. 10-14, 2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, [19- ].

### **Jacicarla Souza da Silva (UEL)**

Atuação nos cursos de Graduação em Letras Espanhol, Letras Francês e Letras Inglês.

Líder do Grupo de pesquisa “Legado intelectual e produção literária de autoria feminina na América Latina”.

Áreas de interesse de pesquisa: Literatura latino-americana. Literatura de autoria feminina. Produção poética de autoria feminina do século XX.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2672332141632716>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3679-0334>

# DA PROIBIÇÃO À REVOLUÇÃO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA ESCRITA POR MULHERES: O CASO DE CLARA E ALBA EM *A CASA DOS ESPÍRITOS*, DE ISABEL ALLENDE

Danielly Cristina Pereira Vieira  
Rafael Macário de Lima

**Resumo:** Na obra *A Casa dos Espíritos* (2017[1982]), de Isabel Allende, destacam-se as mulheres da família, principalmente Clara e Alba, as responsáveis pela narração da história – a primeira por escrevê-la em seus *cadernos de anotar a vida* e a segunda por resgatar essa escrita, após sua libertação do cárcere ditatorial, e narrá-la de modo a construir a obra. Nessa perspectiva, nosso objetivo é analisar o potencial revolucionário e de resistência da escrita das mulheres utilizando como *corpus* a obra de Allende. Para isso, através de teóricas como Joanna Russ (2018), Gerda Lerner 2019, Michelle Perrot (2019) e Virginia Woolf (2019), faremos um breve percurso acerca da proibição e dos empecilhos históricos impostos às mulheres a fim de barrar ou dificultar suas expressões através da escrita, culminando nas estratégias utilizadas por elas, tal como a escrita de cartas e, como Clara, de diários/cadernos privados, como estratégia de registro e de voz. Concluímos que Allende, em sua obra, ilustra o poder revolucionário da produção escrita das mulheres.

**Palavras-chave:** Escrita de Mulheres. Autoria de mulheres. Isabel Allende. Diário. Escrita privada.

**Abstract:** In Isabel Allende's *A Casa dos Espíritos* (2017 [1982]), the women of the family, especially Clara and Alba, stand out and are responsible for telling the novel's story — the first by writing her thoughts in her journals and the second by rescuing this writing, after her release from the dictatorial prison, and narrating it in order to create the book. In this perspective, our objective is to analyze the revolutionary and resistant potential of women's writing through Allende's book. For this, through theorists such as Joanna Russ (2018), Gerda Lerner 2019, Michelle Perrot (2019), and Virginia Woolf (2019) we will undertake a brief journey about the prohibition and the historical obstacles imposed to women to stop or hinder their writing expressions, culminating in the strategies used by them to overcome these obstacles, such as writing

letters and, like Clara, private journals as strategies for being vocal and register thoughts. We conclude that Allende, in her work, illustrates the revolutionary power of women's written production.

**Keywords:** Women's writing. Literature by women. Isabel Allende. Journal. Private writing.

## INTRODUÇÃO

Teóricos/teóricas, professores/professoras, e críticos e críticas literários são constantemente questionados acerca da necessidade e dos usos que a literatura tem para a sociedade. Afinal, qual a serventia da literatura? As respostas para essa pergunta são um compilado de clichês e um extenso debate teórico que vem sendo construído há décadas. Todos são válidos, todavia, acreditamos que a literatura é uma extensão da experiência humana, cuja função pode ser descrita como a de humanizar e revolucionar. Certamente essa máxima não se aplica a toda obra literária, contudo, se aplica a *A Casa dos Espíritos* (2017), de Isabel Allende. Eis a explicação: humanização, pois apresenta uma das facetas mais perversas da humanidade, a face cruel do autoritarismo patriarcal, e torna-se uma ferramenta de denúncia; revolução por sua narrativa corajosa que engaja uma luta contra essa mesma força. As heroínas dessa narrativa humanizadora são as mulheres, materializadas em uma genealogia da cor branca: Nivea, Clara, Blanca e Alba. Uma revolução escrita, narrada e protagonizada por mulheres.

O presente estudo tem como objetivo central apresentar para o leitor uma dimensão histórica/teórica acerca dos percalços da mulher, no que diz respeito a seu direito à escrita. Para tanto, criamos um percurso que se inicia com as questões de proibição perpassando por algumas práticas que abordam as impossibilidades de produção de escrita por mulheres, caminhando em um segundo momento pelos empecilhos, até o processo de revolução, utilizando o texto de Isabel Allende *A Casa dos Espíritos* (2017) como objeto de análise literária, no qual, será ser apresentado como se deu o processo de emancipação/revolução das mulheres Trueba, por meio de um testamento literário. Dessa maneira, esse artigo se insere dentro de um quadro, no qual será apresentado como a literatura pode e é uma forma de revolução feminina. Uma escrita que reverbera em uma genealogia, aqui, matriarcal.

### **A PROIBIÇÃO**

Alguns estudiosos, como Leonard Shlain (1999), entendem que o desenvolvimento da escrita funcionou como um elemento substancial da cultura patriarcal. Shlain (1999), por exemplo, exemplifica com a perspectiva de como um texto escrito, nomeadamente o Antigo Testamento, um dos primeiros textos alfabéticos que se conhece, tem sua

função primordial a de doutrinar os indivíduos, constituindo-se enquanto um dos textos mais poderosos da história da humanidade ao fundamentar três poderosas religiões patriarcais – o cristianismo, o judaísmo e o islamismo. Para o escritor, a ascensão do poderio bíblico encerra a transição entre o pensamento antigo de adoração das deusas, e a caracterização demonizada do feminino. Desse modo, para o escritor, juntamente à produção escrita utilizada na construção dessa imagem negativa das mulheres, a proibição ao acesso à escrita pelas mulheres impossibilitou a produção de um contra-argumento por séculos.

É sabido, no entanto, que, desde a Antiguidade, existiram mulheres que foram minuciosamente instruídas. Entretanto, Gerda Lerner (2019) salienta, em primeiro lugar, como essa não era uma realidade comum às mulheres das mais diversas civilizações; em segundo lugar, essa educação almejava a utilização dessa integrante família enquanto informantes em casamentos diplomáticos; e, por fim, como o poder máximo dessas mulheres estaria atrelado ao seu desempenho sexual perante o marido detentor do poder econômico e social. Além disso, Lerner (2019) aponta como essa prática mingou paralelamente ao desenvolvimento do Estado.

Gerda Lerner (2019) aponta como essa crescente exclusão das mulheres dos ambientes de ensino era justificado pela

parcela masculina da sociedade com base nas diferenças biológicas entre os corpos. Para esses homens, segundo a historiadora, o ciclo menstrual, o gestar, o parir e menopausa eram entendidas como anomalias incapacitantes para atividades que exigissem intelecto, condição esta reforçada negativamente quando referidas às mulheres de classes e raças não dominantes. Sarah Jane Aiston (2010) aponta, por exemplo, que, no século XX, opositores à permissão do ensino formal às mulheres defendiam que o ensino acadêmico as tornaria assexuadas.

Percebe-se, desse modo, a existência de uma associação primária do feminino como essencialmente inferior. Sobre essa perspectiva, Virginia Woolf (2019) disserta em um artigo de 1864:

Em 1864, a *Saturday Review* expressou com toda clareza o que os homens recebiam quanto às mulheres e o que precisavam delas. A ideia de submeter jovens senhoritas a exames na universidade local ‘é quase de tirar o folego’, dizia o articulista. Se tivessem de ser examinadas, seria preciso providenciar que os examinadores fossem ‘eruditos de idade avançada’, e que as esposas presumivelmente idosas desses senhores idosos ocupassem ‘uma posição de destaque na galeria’. Mesmo assim, seria ‘quase impossível convencer o mundo de que uma bela mulher obteve suas honras de maneira justa’. Pois, escrevia o crítico, a



verdade era que ‘há um instinto masculino forte e inextirpável de que uma jovem culta ou mesmo talentosa é o monstro mais intolerável de toda a criação’. (WOOLF, 2019, p. 58-59)

Com o argumento de Woolf (2019) pode-se entender como os corpos das mulheres foram posicionados em primeiro plano devido à impossibilidade da existência de méritos intelectuais e a própria abominação masculina à mera possibilidade de uma mulher formalmente educada. Desse modo, percebe-se a existência de uma conjuntura arquitetada para manter as mulheres distantes da possibilidade de contra-argumentação: sendo entendidas como incapazes, as mulheres foram proibidas de ter acesso ao ensino formal; no entanto, é por serem, há milênios, privadas da educação formal que as mulheres, por gerações, foram incapazes de se manterem social e economicamente. Assim, algo construído historicamente adquire uma imagem naturalizada. Nesse ponto, Virginia Woolf (2019) questiona um contemporâneo defensor dessa perspectiva:

Então, como Falcão Afável [pseudônimo de um autor que Woolf contesta] explica o fato que me salta aos olhos, e imagino que aos olhos de qualquer observador imparcial, de que o século XVII gerou um maior número de mulheres notáveis do que o século XVI, o século XVIII mais do que o XVII, e o XIX mais do que os três somados juntos? [...]

Para explicar a ausência completa não só de boas, mas também de más escritoras, não consigo conceber nenhuma razão a não ser alguma restrição externa a suas capacidades. Pois Falcão Afável admite que sempre existiram mulheres com capacidade de segunda ou terceira categoria. Por que, a não ser que estivessem forçosamente proibidas, não expressaram esses talentos na literatura, na música ou na pintura? [...] Pode ele apontar um único nome entre os grandes gênios da história que tenham surgido entre um povo privado de educação e mantido na submissão [...]? Parece-me inquestionável que Shakespeare pode existir porque tem predecessores em sua arte, porque faz parte de um grupo que discute e pratica a arte em liberdade, porque ele mesmo tem grande liberdade de ação e experiência. Talvez em Lesbos as mulheres pudessem gozar dessas condições, mas desde então nunca mais foi o caso. (WOOLF, 2019, p. 40-49)

Nesse ponto, Woolf (2019) argumenta sobre o abismo temporal entre a produção de Safo e as primeiras grandes mulheres escritoras a partir do século XVII, apontando como, em paralelo outros obstáculos impostos socialmente à liberdade das mulheres, a proibição do acesso ao ensino formal seria o responsável pela quase inexistência de produções literárias escritas por mulheres em todos esses séculos.

É interessante pontuar como Virginia Woolf insistia nessa argumentação no início do século XX e como Betty Friedan em 1963, com o seu *A Mística Feminina*, ainda necessita retomá-la, enquanto que Mary Wollstonecraft já defendia o acesso da mulher à educação formal no século XVIII, através da publicação do seu *Reivindicação dos direitos da mulher*, em 1792. O argumento da teórica é simples aos olhos atuais, mas revolucionário para sua época, ao defender a necessidade de se entender as mulheres como os seres humanos que são e, portanto, com possibilidades e desejo de se desenvolverem.

Nesse ponto, realçamos como mesmo após a extinção da proibição do acesso ao ensino formal por parte das mulheres, para além do gênero, outros recortes, como raça e classe, e outras estruturas seguiram impactando negativamente na produção literária das mulheres. Abordaremos esse tema no tópico seguinte.

## **OS EMPECILHOS**

A teórica e escritora Joanna Russ (2018) descreve a existência de uma articulação social enviesada e dissimulada que difunde a perspectiva da incapacidade das mulheres de serem escritoras a fim de mantê-las em silêncio e, ao mesmo tempo, age de modo a atrapalhar e depreciar as

mulheres que, ainda assim, produzem. A partir dessa perspectiva, a autora lista alguns métodos utilizados pelos críticos literários para a manutenção dessa estrutura.

Primeiramente, Russ (2018) fala acerca da proibição informal da escrita das mulheres: educação proibida e, posteriormente, pouco acesso; pobreza; dependência econômica; responsabilidade doméstica e familiar; quando trabalhadora, falta de tempo livre devido as longas jornadas de trabalho; o constante desencorajamento; quando o superavam, não eram levadas a sério; além da necessidade de perfeição para serem, no mínimo, consideradas. Esse pensamento pode ser visto, como destaca Russ (1983) no discurso do pai de Virgínia Woolf que afirmava uma incapacidade feminina da escritora de construir heróis verdadeiramente masculinos, invalidando a percepção da filha.

Em seguida, outro método seria o da negação da agência. Nesse aspecto, as estratégias variavam entre a simples negação, associando a obra a um homem, como ocorreu com Woolf, que foi acusada de contratar um estudioso para escrever seus trabalhos; passando pela negação da feminilidade com argumentos de que “o homem dentro dela” teria escrito ou que, em outro extremo, alguém “mais

do que uma mulher” teria escrito, como ocorreu com Sylvia Plath, por exemplo; chegando na ideia de que a própria história teria “se escrito sozinha”, a associando a algum *plot* já escrito.

A ideia da mácula da agência também foi utilizada, isto é, a perspectiva de que sim, a mulher escreveu, mas não deveria. Nesse método, o pensamento era o de que uma mulher virtuosa jamais teria conhecimentos acerca da vida suficientes para escrever uma boa obra, portanto, se a escreveu é por não ser virtuosa. Esse julgo sofreu, como destaca Russ (2018), Charlotte Brontë pelo seu *Jane Eyre* que recebeu diversas críticas que a consideraram uma obra-prima caso escrita por um homem, mas que, tendo sido escrita por uma mulher, seria chocante e repugnante.

Outro método de supressão da escrita de mulheres foi a crítica ao conteúdo. Esse método consistia basicamente em menosprezar a produção unicamente com base nas temáticas abordadas, transparecendo como os aspectos da vida associados às mulheres eram considerados inferiores e desviantes, sendo a masculinidade a norma. Além disso, associava a escrita unicamente ao que a mulher autora experienciou, negando sua capacidade de abstração. Por fim, existiria o julgo de ininteligível/mal escrito que, na

verdade, era o indicativo do não entendimento masculino acerca do que era narrado.

A estratégia da falsa categorização, por sua vez, segue sendo utilizada até a atualidade, consistindo em não nomear as mulheres por seus nomes e pela sua profissão, mas sim como mães/irmãs/amantes de alguém tido como mais importante ou com sua irrestrita associação a termos reducionistas e inferiorizantes como puta, suicida, esposa, especificações da nacionalidade, regionalista, etc.

Por fim, a autora destaca o método do isolamento, isto é, quando, após ultrapassar todas essas barreiras, a escritora consegue espaço no cânone, mas a atenção volta-se exclusivamente para o trabalho em questão, criando a imagem da “autora de um livro só”; e, o último método, o da anomalia, isto é, a constante marginalização da obra que, mesmo tendo entrado no cânone, é tida como fora do eixo, não pertencendo a tradição em questão e, portanto, excluídas de antologias, compilações, livros didáticos, etc.

Da aplicação desses métodos, o esperado é o silêncio. Nesse ponto, Michelle Perrot (2019) aponta a existência de outros artifícios utilizados para o silenciamento das mulheres, tal como a gramática que tende a tudo neutralizar no masculino. A historiadora também destaca a frequência

com que a produção escrita das mulheres é destruída, seja por negligência, seja pela própria autora, já que, “convencidas de sua insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia sido inculcado, muitas mulheres, no ocaso de sua existência, destruíam – ou destroem – seus papéis pessoais” (PERROT, 2019, p. 22). Acerca dessa produção, Perrot disserta:

É uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noite, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mais excepcionalmente, contar sua vida. Correspondência, diário íntimo, autobiografia não são gêneros especificamente femininos, mas se tornam mais adequados às mulheres justamente por seu caráter privado. De maneira desigual. Há poucas autobiografias de mulheres. Por quê? O olhar voltado para si, numa fase de mudança ou ao final de uma vida, mais frequentemente em pessoas públicas que querem fazer o balanço de sua existência e marcar sua trajetória, é uma atitude pouco feminina. ‘Minha vida não é nada’, diz a maioria das mulheres. Pra que falar dela? (2019, p. 28)

Fica nítido, com esse fragmento, que o desprestígio associado à vida das mulheres encontra-se tão arraigado na sociedade que elas mesmas, muitas vezes, absorvem tal conceito, seguindo o caminho do silenciamento esperado. No entanto, Perrot (2019) assinalada como a produção epistolar

serviu como um veículo profícuo de expressão das mulheres por séculos, especialmente pela autorização social, graças ao seu caráter doméstico. Nas palavras de Perrot:

*A correspondência*, entretanto, é um gênero muito feminino. Desde Mme. de Sévigné, ilustre ancestral, a carta é um prazer, uma licença, e até um dever das mulheres. As mães, principalmente, são as epistológrafas do lar. Elas escrevem para os parentes mais velhos, para o marido ausente, para o filho adolescente no colégio interno, a filha casada, as amigas de convento. Suas epístolas circulam eventualmente pela parentela. A carta constitui uma forma de sociabilidade e de expressão feminina, autorizada, e mesmo recomendada, ou tolerada. Forma distanciada do amor, mais conveniente e menos perigosa do que o encontro, a carta de amor toma o lugar do próprio amor, a ponto de representar o essencial. Torna-se um tema e um motivo da literatura (no romance epistolar) e da pintura de gênero, principalmente a pintura holandesa. A mulher que lê uma carta em seus aposentos, ou perto de uma janela, na fronteira entre o interior e o exterior, sonha com o amante ou o marido viajante ou guerreiro. [...]

A destruição e o anonimato ameaçam as cartas pessoais. Paula Cossart publicou recentemente uma correspondência amorosa, de relações adúlteras, aproximadamente mil e quinhentas cartas, encontradas quase por acaso nos Arquivos de Paris. É um testemunho excepcional sobre o sentimento e as práticas amorosas do século XIX, num casal da burguesia intelectual romântica cujo ideal é a vida conjugal. (2019, p. 29)



Nesse ponto, nota-se a relevância para análise social das produções privadas enquanto fontes acerca do comportamento de certos grupos, inseridos em um determinado tempo e realizadores de uma determinada ação que, em muitos aspectos, pode refletir as nuances do seu recorte social. Seguindo esse mesmo raciocínio, Michelle Perrot (2019) salienta o valor dos diários:

A escrita do diário era um exercício recomendado, principalmente pela Igreja, que o considerava um instrumento de direção de consciência e de controle pessoal. O mesmo ocorria com os protestantes. [...] O diário ocupa um momento limitado, mas intenso, na vida de uma mulher, interrompido pelo casamento e pela perda do espaço íntimo. Está ligado ao quarto das meninas. Por um breve tempo permite a expressão pessoal. Esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque autorizam a afirmação de um 'eu'. É graças a eles que se ouve o 'eu', a voz das mulheres. (2019, p. 29-30)

Apesar da produção referida por Perrot (2019) ter sido produzida majoritariamente por mulheres educadas, conseqüentemente, pertencentes a classes sociais privilegiadas que permitiam o acesso delas à escrita mesmo que de caráter pessoal, destaca-se a relevância desses registros por serem alguns dos poucos momentos

de autorrepresentação possível para as mulheres em contraposição à abundância dos estereótipos e imposições presentes nos discursos masculinos

Acerca disso, concordamos com Michelle Perrot quando esta salienta a necessidade de, sobrepondo-se às produções que falam sobre as mulheres, se investigar as obras de suas autorias para “transpor, com elas, os obstáculos que, durante tanto tempo, impediram seu acesso à escrita, fronteira proibida do saber e da criação [...]” (PERROT, 2019, p. 31). É necessário então romper com a proibição de outrora, e acessar aquilo que ficou oculto. As produções de escrita feminina estão permeadas pelos tempos. Elas estão nas fraturas, em pequenas fendas, espremidas entre os laços temporais, empoeiradas; é necessário restituir o local de direito dessas escritas, abrir baús antigos, soprar a poeira, para que assim, possamos começar a ouvir o silêncio das que falaram pelo papel. O nosso objeto de análise, neste estudo, é fruto do testemunho ficcionalizado de Isabel Allende; é fruto da narração e das personagens femininas; é fruto da história que vem à tona no momento no qual Alba abre os baús e encontra os diários da avó.

### **A REVOLUÇÃO E O CASO DE CLARA E ALBA**

Um romance monumental como *A Casa dos Espíritos* (2017) evoca diversas discussões para o campo da crítica

literária, pois há diversos temas dentro do romance que podem ser esmiuçados dentro do processo da crítica, como por exemplo: o fato de ser um romance histórico, elementos de erotismo com o personagem francês, realismo mágico, tempo narrativo, romance memorialista. E a lista poderia continuar, todavia, haja vista o processo teórico construído nesse estudo, é fundamental que nossa leitura esteja voltada para o caso das personagens femininas desse romance: Clara, Blanca e Alba, como também a autora: Isabel Allende, pois, como mencionado anteriormente, a obra também é, para além da ficção, um testemunho de Allende. Nesse ponto, Michelle Perrot aponta que:

A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso. [...] As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal. (2019, p. 16)

Desse modo, para além da importância histórica do relato de Allende, há o peso dessa escrita ocorrer através de uma perspectiva de uma mulher, o que tende a focalizar elementos negligenciados tanto na história quanto na literatura, por

envolverem questões tipicamente associadas ao universo dito feminino. Nessa perspectiva, cresce o interesse pelos estudos do doméstico e de suas produções por serem entendidos, conforme mencionado anteriormente, como registros de uma perspectiva frequentemente ignorante, mas extremamente valiosa.

Primeiramente, acerca do universo histórico, *A Casa dos Espíritos* (2017), de Isabel Allende, se circunscreve dentro da história da literatura latino-americana como uma narrativa contundente que narra um Chile sanguinário, patriarcal e autoritário com um pano de fundo fantástico que somente a pessoa de Isabel Allende poderia realizar, haja vista ela ser uma parente próxima de Salvador Allende (presidente deposto e supostamente assisando pelos militares durante o golpe no Chile). Desse modo, de forma alegórica, Allende (2017) narra a história do Chile do século XX através da saga da família Trueba através do patriarca e da geração de mulheres. Há, portanto, transpassadas na narrativa de Allende, diversas dores: a dor de ser mulher, a dor de ser chilena e dor de ser uma testemunha de uma tragédia familiar.

Para além desse dado pessoal acerca da autora, os grandes triunfos da narrativa de Allende estão cristalizados em três

escolhas narrativas: o espaço da narrativa (O Chile); o foco narrativo em contraponto entre as personagens femininas (Clara, Blanca e a narradora Alba) e a personagem masculina (Esteban Trueba, o patriarca e também narrador); o pano de fundo de ascensão de um governo autoritarista (a ascensão de Pinochet); a perspectiva social e historicamente lúcida, mas transpassadas pelo realismo mágico; e, portanto, a sensível amálgama entre ficção e realidade. Esses são os elementos que compõem a narrativa de *A Casa dos Espíritos* (2017); elementos esses que estão unidos, ou melhor, amontoados um sob o outro, como um grande palimpsesto, cujo contraste contra o sol ilumina todas as camadas de escrita sobrepostas, contribuindo, assim, para uma história única, porém multifacetada, com uma espécie de fluidez labiríntica. Essa miscelânea está presente tanto no encadeamento das histórias, quanto no ambiente mágico presente desde a infância de Clara, até sua morte, quando a balança da narrativa começa a inclinar-se mais para a questão histórica de modo mais realista. É possível afirmar que a balança realismo-mágico/ficção *versus* realismo/História, em grande parte do livro, faz paralelo com a balança feminino *versus* masculino. Esse paralelismo pode ser visto em passagens como “Clara era muito precoce e tinha a transbordante imaginação herdada, via materna, por todas as mulheres da família” (ALLENDE,

2017, p. 12), em “Clara especulava a respeito do fato de que, se as loucuras se repetem na família, deve ser porque existe uma memória genética que impede que se percam no esquecimento” (ALLENDE, 2017, p. 189) e em “[...] [Blanca] dava-se conta de que suas angústias noturnas eram fruto da imaginação febril que herdara de sua mãe e se tranquilizava até que voltassem a cair as sombras da noite e recomeçasse seu ciclo de espanto” (ALLENDE, 2017, p. 277); por sua vez, a herança Trueba se aproxima, principalmente, da violência que vai ganhando força primeiro através de Esteban Trueba, e, em seguida, através de uma aura coletiva quando este entra na política paralelamente à ascensão do governo ditatorial.

Em segundo lugar, sobre o aspecto doméstico, percebe-se a relevância da casa na obra, principalmente quando relacionada a figura de Clara. Na perspectiva ocidental burguesa, como aponta Susan Strehle (2008), a ideia do lar tende a estar revestido por uma aura de proteção e acomodação das mulheres em oposição ao movimento e à violência do mundo público. Essa, por certo tempo, foi a realidade do *casarão da esquina*, no qual “nos tempos em que Clara estava viva, quando Alba era ainda uma criança, a grande casa da esquina era um mundo fechado, onde ela cresceu protegida até dos seus próprios pesadelos”

(ALLENDE, 2017, p. 287). Além disso, é evidente como o *casarão da esquina* mostra-se como uma entidade viva não através da ornamentação afetada encomendada por Esteban Trueba, mas pela existência de Clara que o toma como refúgio, como local de trabalho espiritual e como local de escrita. No entanto, Strehle (2008) destaca os estudos atuais que passam a enxergar o lar como um local de exercício de poder. Nesse ponto, Clara não escapa da violência doméstica sendo espancada por Esteban Trueba. A violência sofrida é simbólica na obra por reposicionar Clara em um local de silêncio para com o marido, quando os silêncios anteriores, já costumeiros da personagem, se deram por uma completa satisfação com a vida, já que, anteriormente, “Clara viveu esse período ocupada em suas fantasias, acompanhada pelos espíritos do ar, da água e da terra, tão feliz, que não sentiu a necessidade de falar durante nove anos” (ALLENDE, 2017, p. 94-95).

Em outra perspectiva, Clarissa Pinkola Estés (2014) apresenta um viés psicanalítico que posiciona o lar como um ponto de natural retorno das mulheres. Para Estés, retornar ao lar:

É a capacidade de encontrar, à luz do sol ou nas trevas, nossa terra natal. Todas nós sabemos voltar para casa. [...] Ele fica em um local interno, um lugar em algum ponto

do tempo, não do espaço, onde a mulher se sinta inteira. [...] Ela vai porque chegou a hora, e por isso precisa ir. (2014, p. 324-326)

Desse modo, torna-se simbólico perceber o vínculo espacial, sim, já que Alba, neta de Clara, permanece no *casarão da esquina*, mas, principalmente, temporal, através da retomada dos escritos da avó. Nesse ponto, se torna essencial perceber que a narrativa de *A Casa dos Espíritos* (2017) começa apresentando uma informação fundamental para compreensão do romance. Para além do elemento curioso que é o animal de estimação de Clara, o estranho cachorro Barrabás, o romance é iniciado com a narradora declarando de onde aquelas informações foram retiradas: os cadernos de Clara. Sendo assim, o texto abre com a informação para o leitor de que, ali, há um processo de resgate das memórias de uma família por meio dos diários, ou *cadernos de anotar a vida*, da personagem Clara, já apresentando como a narrativa será fundamentada:

‘Barrabás chegou à família por via marítima’, anotou a menina Clara com a sua delicada caligrafia. Já nessa altura tinha o hábito de escrever as coisas importantes e, mais tarde, quando ficou muda, escrevia também as trivialidades, sem suspeitar que cinquenta anos depois os seus cadernos me iriam servir para resgatar a memória do passado e sobreviver ao meu próprio espanto. O dia



em que chegou Barrabás era Quinta-Feira Santa. (ALLENDE, 2017, p. 9)

Alba, neta de Clara, então, assume a incumbência de ser a divulgadora da história de sua avó e, conseqüentemente, a narradora da história de sua mãe e dela mesma em um processo de se entender por meio da história de sua família. A ato de iniciar o romance indicando que a história ali narrada foi retirada dos diários de Clara é desenhar para o leitor/leitora um percurso que caminhará para em uma progressão narrativa, ou seja, uma sucessão de fatos que indicam um começo e um fim, mas, que, ao mesmo tempo, através da conexão entre as linhas que percorrem as vidas das mulheres dessa família, emaranha a perspectiva tanto da narradora-neta, quanto da narradora-primeira-avó por se apresentar de forma cíclica em um movimento que tanto avança quanto retoma o passado. A narrativa, então, é iniciada e finalizada por meio da experiência de Clara e de sua cosmovisão, o romance é finalizado ao encontrar os diários de Clara, uma retomada a narrativa que dá o pontapé inicial ao romance:

Minha avó escreveu durante 50 anos nos seus cadernos de anotar a vida. Escamoteados por alguns espíritos cúmplices, salvaram-se por milagre da pira infame em que pereceram tantos outros papéis da família. Tenho-os aqui, aos meus pés, amarrados com fitas coloridas, separados por acontecimentos,

e não por ordem cronológica, tal como ela os deixou antes de partir. Clara escreveu-os, a fim de que agora me servissem para resgatar as coisas do passado e sobreviver ao meu próprio espanto. O primeiro é um caderno escolar de 20 folhas, escrito com uma delicada caligrafia infantil. Começa assim: ‘Barrabás chegou à família por via marítima...’ (ALLENDE, 2017, p. 462)

Percebe-se como a escrita é o fio condutor tanto do romance, quanto da vida dessas mulheres, já que os cadernos de Clara serviriam tanto para a escrita do romance em si, quanto para “resgatar as coisas do passado e sobreviver ao meu próprio espanto” (ALLENDE, 2017, p. 462). Além disso, outra passagem que indica a existência dessa relação é o momento da morte de Clara:

Clara escreveu pequenos cartões para seus entes queridos, que eram muitos, e escondeu-os numa caixa sob sua cama. Na manhã seguinte não se levantou e, quando a empregada entrou com o dejejum, não lhe permitiu abrir as cortinas. Começara a despedir-se também da luz para lentamente entrar nas sombras. [...]

Pouco antes do fim, Clara recuperou a consciência e pode falar com tranquilidade. A primeira coisa que notou foi a mão de Alba entre as suas.

— Vou morrer, não é verdade, filhinha? – perguntou.

— Sim, vovó, mas não importa, porque eu estou ao seu lado – respondeu a menina.

— Está bem. Pegue uma caixa de cartões que está debaixo da cama e distribui-os, pois não vou conseguir despedir-me de todos. (ALLENDE, 2017, p. 312-314)

Percebe-se como a relação da avó com a neta através da escrita já se iniciava ainda na infância da menina, quando esta torna-se o mensageiro encarregado de distribuir os cartões escritos em segredo, no seu quarto, por Clara. Acreditamos que essa relação é fundamental para compreender a importância da experiência das mulheres dentro da narrativa. A escrita de Clara, através de cadernos, diários e cartões é seu modo de perpetuar a história através da sua experiência de vida e da sua voz, os quais reúnem todas as suas alegrias e as suas dores: a morte de sua irmã, seus poderes, seu silêncio, seu casamento, seu marido, filhos, filha e neta. Memórias narradas e deixadas em registro, como um testemunho do que era ser uma mulher como ela durante aquele período – haja vista que a personagem Clara é atravessada por diversos privilégios como o de raça e classe, o que a posicionava em um local específico de privilégio, embora não cego para as mazelas da sociedade, além de não estar isenta à violência e dominação masculina. Assim, o ato de leitura e propagação das memórias da avó, realizada por Alba, é certamente um dos atos que comunga

com as postulações realizadas por Michelle Perrot (2019), e já discutidas neste estudo. O ato de escrever e registrar sua história é um ato de privilégio de Clara, haja vista que ela tivera educação formal e tinha acesso a diversos meios de escrita, como mencionado no romance “Clara lia muito” (ALLENDE, 2017, p. 87). Entretanto, também é um ato válido de autorrepresentação e uma forma de propagar a sua voz e de registrar a história de uma família de mulheres. Assim, além da experiência da mulheridade presente nas narrativas, também o fato de Isabel tomar a caneta e papel para narrar, tornam-se um exercício de transpor as barreiras, para lembrar a fala de Michelle Perrot (2019) trazida no tópico anterior.

*A Casa dos Espíritos* (2017) é, antes de mais nada, uma narrativa sobre mulheres, narrada por uma mulher e escrita por uma mulher. Autorrepresentação é certamente uma das peças-chave para expandir nossa compreensão com esse romance. O romance narra a história de Clara, e, por meio dela através do olhar da sua neta Alba, conhecemos todas aqueles que estavam dentro do seu círculo familiar. O romance é registrado como um dos frutos do realismo mágico/literatura fantástica da literatura latino-americana, haja vista os poderes de Clara e sua comunhão com o

místico. Esse elemento é inserido dentro da narrativa com muita naturalidade e sem grandes explicações, Clara, é a Clarividente e essa é uma informação apresentada ao leitor sem explicações paranormais, ela é apresentada com muita naturalidade dentro da narrativa, um elemento típico das narrativas de realismo mágico latino-americanas. Clara e seus poderes, tornam-se então o ponto central da narrativa, ela “visualiza e profetiza” a morte de sua irmã Rosa, visualiza seu casamento com o antigo pretendente da falecida e, conseqüentemente, casa-se com Esteban Trueba.

Por fim, Esteban Trueba é certamente o contraponto necessário do romance. Pode-se dizer que é o antagonista, porém, há um pequeno arco de redenção na história de Esteban. Como já mencionado, o romance é perpassado pelas dores do feminino perante uma violência e uma dominação masculina, e essa, certamente é a marca desse personagem. Esteban casa-se com Clara, constrói fortuna, mas a custo de marcas de sangue. Como traços típicos do coronelismo latino, Esteban estupra mulheres e enche suas terras de filhos bastardos, tortura funcionários, estabelece regimes análogos a escravidão, é um agressor e assume uma postura anticomunista. Posteriormente, esses elementos o levam a ser Senador do Chile e apoiar o golpe de Pinochet. A função

de Esteban dentro do romance é de materializar as mazelas da dominação masculina corroborando para estabelecer como esse tipo de masculinidade está fundado dentro dos problemas da sociedade e conseqüentemente, os problemas que as mulheres sofrem. A agressividade do personagem, mascarada como amor e cuidado, sua hipocrisia por uma família justa e respeitável enquanto suas terras estavam cheias de filhos nascidos de sua violência, são marcas típicas de um tipo social de homem, cuja violência é a sua única forma de linguagem.

Em contrapartida, Allende posiciona Clara com autonomia, como um ser inalcançável em seu íntimo por Esteban:

Observando-a com o nariz corado pelo vendo e rindo por qualquer pretexto, Esteban jurou a si próprio que mais cedo ou mais tarde ela acabaria por amá-lo tal como ele necessitava de ser querido, ainda que para consegui-lo tivesse que empregar os recursos mais extremos. Dava-se conta que Clara não lhe pertencia e que, se ela continuava habitando um mundo de aparições, de mesas de três pés que se mexem sozinhas e de baralhos em que se vê o futuro, o mais provável era de que nunca chegasse a lhe pertencer. A despreocupada e impudica sensualidade de Clara também não lhe bastava. Desejava muito mais do que o seu corpo; queria apoderar-se daquela matéria imprecisa e luminosa que havia no seu interior e lhe escapava ainda

nos momentos em que ela parecia morrer de prazer. (ALLENDE, 2017, p. 108-109)

### E também:

Lembro-me de que começava a assediá-la ao cair da noite. À tarde ela se sentava para escrever, e eu fingia saborear o cachimbo, mas, na realidade eu a espiava de rabo de olho. Mal desconfiava de que ia deitar-se – porque começava a limpar a pena e a guardar os cadernos – eu me adiantava. Ia claudicando até o banheiro, lavava-me, penteava-me, vestia um roupão atoalhado cor de vinho, que comprara para seduzi-la, mas de cuja existência ela nunca pareceu se dar conta, ficava de ouvido colado à porta e esperava-a. Quando a ouvia avançar ao longo do corredor, atacava-a. Tentei tudo, desde cobri-la de carícias e presentes até ameaçá-la de derrubar a porta e moê-la a bengaladas, mas nenhuma dessas opções resolvia o abismo que nos separava. (ALLENDE, 2017, p. 196)

Ao construir um personagem como Esteban Trueba em uma narrativa permeada por mulheres, Isabel Allende aponta como as provações e percalços sofridos por essas personagens foram causados por um homem. Esteban torna-se, então, o contraponto de Clara, enquanto a narrativa o projeta como causador das mazelas dessas mulheres e seus infortúnios, Clara é o bálsamo e ponte com um processo de amor e respeito. Há, portanto, o primeiro antagonista dessas

mulheres, materializado nesse *pater famílias* que assume um processo de dominação sobre essas mulheres. Se há um processo de dominação masculina, há um processo de resistência feminina, e certamente o processo de escrita por Clara é um processo de resistência.

Resistência essa visível em todas as companheiras de cárcere de Alba e nela mesma, e alegorizada na obra com a idosa que a resgata após sua libertação pelo regime ditatorial:

Ficamos conversando o resto da noite. Era uma daquelas mulheres estoicas e práticas do nosso país, que têm um filho de cada homem que passa por suas vidas e que, além disso, recolhem em seu lar as crianças que outros abandonam, os parentes mais pobres e qualquer pessoa que necessite de uma mãe, uma irmã, uma tia, mulheres que são o pilar central de muitas vidas alheias, que criam filhos para vê-los ir embora depois e que também veem seus homens partirem, sem se permitir um queixume, porque têm outras urgências maiores com que se ocupar. Pareceu-me igual a tantas outras que conheci nos refeitórios populares, no hospital do meu tio Jaime, no vicariato, onde iam perguntar por seus desaparecidos, no necrotério, onde iam buscar seus mortos. Disse-lhe que se tinha arriscado muito ao ajudar-me, e ela sorriu. Então, eu soube que o coronel Garcia e outros como ele têm os seus dias contados, porque não tinham conseguido destruir o espírito dessas mulheres. (ALLENDE, 2017, p. 458-459)



O trecho acima, é um exemplo de como há um processo de escuta e fala das mulheres, apresentando seu processo de resistência, no caso acima, ao encarceramento. Dessa maneira, o romance é permeado de uma polifonia de vozes femininas que estão em um estado combatente, um estado atravessado pelos mais diversos processos de opressão. O pano de fundo histórico, no qual a história está inserida – o Golpe Militar Chileno de 1973 – é retrato por Allende dentro de sua rede de ficção, como já havíamos mencionado. Estão, então, retratados diversos processos de perda e luto; o choro das mulheres encarceradas, a perda de filhos e filhas. O processo ditatorial foi de sangue e lágrimas, todavia, houve também um processo de resistência, e segundo *A Casa dos Espíritos* (2017), houve uma resistência feminina. Allende triunfa ao narrar o as pequenas angústias, o choro anônimo, a perda pisada. *A Casa dos Espíritos* (2017), torna-se, então, a representação ficcionalizada não só da voz, como do grito de uma legião de mulheres.

## CONCLUSÃO

Lembrar, escrever e perpetuar. Esses três verbos sintetizam o processo acerca da necessidade de escritos como esse, como também do texto de Isabel Allende: lembrar o passado, escrever para que não seja esquecido

e perpetuar para que seja apreendido. Neste estudo, enveredamos pela história das mulheres passando por uma das mazelas por elas sofridas: a negação da escrita pelo sistema patriarcal. Estabelecendo um caminhar pelas suas implicações e suas as dores, e em *A Casa dos Espíritos* (2017), reconhecemos esse processo por meio da relação da personagem Clara e como sua força se manifesta dentro da narrativa, tornando-se o ponto de triunfo da narrativa, ou seja, tudo acontece por meio de seu olhar, por meio de seus frutos, seja sua prole ou sua escrita. Nessa narrativa familiar tivemos o processo de ficcionalização da memória, revestir a realidade com literatura. Como por exemplo, o enterro de Pablo Neruda, que falece pós queda de Salvador Allende é narrado com primor. Ocultando o nome do Vencedor do Nobel de Literatura simplesmente pelo termo *Poeta*, no texto de Isabel Allende, tomamos sua mão e caminhamos pelos rastros de um mundo de outrora, conhecemos os personagens desprezíveis e o olhar acalentador de Clara, a Clarividente, e de como sua filha e neta são forças femininas baseadas no outrora, desdobramentos dela mesma. Nessa perspectiva, aprendemos que a literatura faz pequenas revoluções diariamente, e que ela ainda está a serviço da humanização. Pelos menos assim nós esperamos que seja.

## REFERÊNCIAS

- AISTON, Sarah. Women, Education, and Agency, 1600–2000: An Historical Perspective. In: SPENCE, J; AISTON, S (Eds.). *Women, education, and agency, 1600–2000*. Nova York; Londres: Routledge e Taylor & Francis Group. 2010.
- ALLENDE, Isabel. *A casa dos espíritos*. São Paulo: Mediafashion, 2017.
- ESTÉS, Clarissa. P. *Mulheres que correm com os lobos*. Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2020.
- LERNER, Gerda. *A criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens*. São Paulo: Cultrix. 2019.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2019.
- RUSS, Joanna. *How to suppress women's writing*. Austin: University of Texas Press, 2018.
- SHLAIN, Leonard. *Alphabet versus the goddess: the conflict between word and image*. Londres: Peguim/Compass, 1999.
- STREHLE, Susan. *Transnational Women's Fiction*. Unsettling Home and Homeland. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

### Danielly Cristina Pereira Vieira

Doutoranda em Letras – Teoria da Literatura na UFPE, sendo bolsista CNPq.

E-mail: [daniellycpvieira@gmail.com](mailto:daniellycpvieira@gmail.com)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4538906962596512>

**Rafael Macário de Lima**

Doutorando em Teoria da Literatura, pela UFPE.

É membro do Grupo de Pesquisa “Derivações e Representações Interartísticas das Vozes do Atlântico”, na linha de Estudos em Literatura, Memória e Imaginário.

E-mail: [rafsmacario@gmail.com](mailto:rafsmacario@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3280325337804042>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8117-3311>

## MODELOS IDENTITÁRIOS EM *AMANHÃ*, NUMA BOA DE FAÏZA GUÈNE<sup>1</sup>

Dionei Mathias

**Resumo:** O romance *Amanhã, numa boa*, escrito por Faïza Guène e publicado em 2004 apresenta história de Doria, filha de pais marroquinos e que vive no subúrbio da capital francesa. Numa situação econômica e social vulnerável, a jovem protagonista enfrenta diversos obstáculos no seu caminho de integração à sociedade francesa e, sobretudo, de construção da própria narrativa de identidade. Nesse contexto, as diferentes personagens-modelo têm um impacto substancial em sua identidade, pois contribuem para a revisão e diferenciação da visão de mundo de Doria. Em grande parte, essas personagens contribuem para a reflexão sobre a posição da mulher na intersecção com a imigração, mostrando diferentes formas de empoderamento e obtenção de voz para a construção de uma identidade em consonância com seus anseios. Nesse sentido, este artigo deseja discutir essas personagens-modelo e sua importância para a construção de identidade da protagonista, focando em personagens distantes, isto é, que não têm contato direto com ela, e personagens próximas, que circulam no mesmo espaço social.

**Palavras-Chave:** Faïza Guène. *Amanhã, numa boa*. Modelos identitários.

**Abstract:** The novel *Kiffe kiffe demain*, written by Faïza Guène and published in 2004, presents the story of Doria, daughter to Moroccan parents and based in the French capital's suburb. Finding herself in a vulnerable economic and social condition, the young main character faces several obstacles in her way to integration into French society and, above all, to the formation of her own identity. In this context, the different model-characters have a substantial impact on her identity, since they contribute to the revision and differentiation of Doria's worldview. To a great extent, these characters contribute to her reflection about the position of women in the intersection with immigration, showing different ways of empowerment and articulation of her voice, to form an identity in consonance with her needs. In this sense, this article wishes to discuss these model characters and their importance for the main character's identity construction, focusing on

---

1 Título em língua estrangeira: "Identity models in Faïza Guène's *Kiffe, kiffe demain*".

distant characters, i.e., those without any direct contact with her, and close characters, i.e., those moving in the same social space.

**Keywords:** Faiza Guène. Kiffe kiffe demain. Identity models.

## INTRODUÇÃO

Todo processo de socialização ensina ao indivíduo como deve se apropriar da realidade e como deve conceber seu projeto de vida. Isso já tem início na primeira microestrutura social, que é a família. Ao imitar as ações da mãe, do pai e dos outros membros da família, a criança começa a enxergar o mundo e a idear modos de se representar, seguindo os modelos recebidos. É nesse primeiro círculo que a criança também experimenta de forma lúdica com formas de representação e inovação das imagens do si (HERMANNNS, 2001, p. 243). Ao estender seu círculo de interação, também aumenta a oferta de modelos, com suas formas de se posicionar no mundo, a partir de práticas de comunicação, organização do pensamento, concretização de ação e comportamento e de configurações afetivas.

O contato com modelos identitários obviamente depende em grande medida das narrativas que circulam num determinado espaço social (MATHIAS, 2020a). Para a experiência feminina, contudo, essas ofertas narrativas, em grande parte, estiveram atreladas a visões de mundo patriarcais, como aponta o estudo de Carreira:

Às mulheres foi negada, historicamente, a sua genealogia feminina. A sua identidade foi construída em associações ditadas pelo patriarcado. A imposição do sobrenome do pai, do qual a mulher só poderia abrir mão na condição de substituição pelo sobrenome do marido, é símbolo de uma relação de pertencimento que atravessou a história. Genealogicamente, a identidade feminina sempre foi construída em relação a alguém, que era, historicamente, masculino, e essa dependência gerou uma afasia cultural. (2010, p. 47)

Nesse contexto histórico, as reflexões sobre a escrita da mulher, em algum momento, se voltam para a necessidade de problematizar os modelos disponíveis e assim pensar sobre construções identitárias que se afastam dos moldes ditados pelo pensamento patriarcal. Esse movimento está atrelado a um esforço de identificar na escrita de mulheres outras genealogias e histórias, a fim de reconhecer seu “espírito criativo” (2016, p. 133), como mostra Rapucci em seu estudo sobre Conceição Evaristo e a importância de Alice Walker.

O romance *Kiffe kiffe demain* de 2004, traduzido para o português brasileiro com o título *Amanhã, numa boa*, por Luciana Persice Nogueira, em 2006, se junta a esse esforço, tendo como foco a experiência feminina na confluência com a experiência de imigração. Nesse horizonte, a jovem autora Faiza Guène expõe excertos da realidade francesa, a partir da

perspectiva de uma adolescente de pais argelinos, nascida na França e que vive no subúrbio da capital. Num tom jocoso e subversivo, numa versão contemporânea do romance pícaro, a voz narrativa autodiegética relata suas dificuldades, diante do pai que abandona a família, da alteridade cultural, da pobreza num país rico, das insensibilidades do mundo escolar e da figura materna, com seus desafios no mercado de trabalho.

Não diferente de uma jovem do grupo dominante, também essa protagonista muçulmana e de pais imigrantes, pertencente à segunda geração, procura por modelos identitários, não somente para entender a realidade e aprender a negociar seu lugar no mundo, mas sobretudo para estimular a imaginação do futuro. Nesse contexto, Guène se inscreve numa produção discursiva voltada para a representação de aspectos da experiência de imigração, uma experiência perpassada por tensões e incertezas:

Os deslocamentos espacial ou cultural dos sujeitos não se fazem, contudo, sem a articulação entre memória e identidade, e a definição identitária depende da percepção, da alteridade e da diferença, implicando, queira-se ou não, ranhuras, fissuras, fraturas, rupturas ou, mesmo, perdas. (MELO; CARREIRA, 2019, p. 1)

De certa forma, ela problematiza essas “fissuras” na busca por modelos. Nesse sentido, seu romance empreende um



trabalho de revisão da literatura francesa contemporânea ao contribuir com a criação de um universo ficcional, onde mulheres migrantes têm voz (ALBERT, 2005). Ao mesmo tempo, por meio da ironia e do humor (HARGREAVES, 2011, p. 41), Guène diferencia as imagens da periferia de Paris que circulam na produção discursiva hegemônica. Com efeito, sua escrita se insere no esforço de oferecer outras genealogias e, com isso, outros modelos para pensar posicionamentos no espaço social. Esses modelos têm um impacto substancial nas modalidades de narração da identidade, por exemplo nas intersecções básicas de gênero, raça, classe, sexualidade ou cultura (HARGREAVES, 2001, p. 7). As tessituras de identidade desenvolvidas pelo indivíduo, com base nos modelos que adota como norte, tomam forma a partir desses vetores, especialmente diante do modo como são vividos e concretizados por atores sociais que têm significância afetiva para o sujeito (KEUPP *et al.*, 2002).

Nesse horizonte, o modo como outras mulheres vivem sua identidade de gênero dentro do grupo ao qual pertence a protagonista tem um papel central, uma vez que ele traça o caminho a ser enveredado. Posteriormente, essa primeira tessitura pode ser revidada e reformulada, com base nas negociações com outros grupos. Cross e Madson escrevem:

Em casas, escolas, mercados e outros ambientes sociais, os indivíduos são informados de quem são, quem devem ser e como criar uma identidade. Os indivíduos constroem ativamente um si (self) ao participar de seus ambientes sociais; o si, por sua vez, facilita o envolvimento e a adaptação a esses ambientes. Em suma, o si negocia a interação entre a pessoa e a sociedade. No entanto, os pontos de vista sobre a natureza do si variam substancialmente em todo o mundo, resultando em modelos muito diferentes do si<sup>2</sup>. (1997, p. 6)

Nessa busca por modelos na idealização de papéis de gênero, proximidade e distância de atores sociais que inspiram emulação se revela de grande importância. Assim, os modelos para a identidade a ser construída podem ser atores sociais próximos, que fazem parte do círculo social do indivíduo, ou mais distantes, sem interações diretas. Nesse contexto, o primeiro grupo se revela especialmente interessante, pois além de servir como base para a própria concretização existencial, a interação com esses modelos se transforma em algum tipo de capital social.

Isto é, trata-se de atores sociais que, de alguma forma, dedicam atenção e investem afetos àqueles a quem servem

---

2 “In homes, schools, marketplaces, and other social environments, individuals are told who they are, who they should be, and how to create an identity. Individuals actively construct a self as they participate in their social environments; the self, in turn, facilitates engagement in and adaptation to these environments. In short, the self negotiates the interaction between the person and society. However, viewpoints about the nature of the self vary substantially around the world, resulting in very different models of the self” (CROSS/MADSON, 1997, p. 6, tradução nossa).

de modelo. Esse investimento afetivo talvez seja ainda mais importante que a narrativa identitária cujo conteúdo se torna o objetivo de emulação, pois no eixo afetivo parece residir o maior potencial para despertar e apoiar processos de transformação. Isto é, o interlocutor que está disposto a investir atenção e afetos, em maior ou menor grau, também vai dedicar sua energia cognitiva, a fim de que o sujeito para quem serve de modelo alcance seus objetivos ou, ao menos, uma base que lhe permita trilhar um caminho em consonância com seus desejos.

No universo diegético do romance de Faïza Guène, o mais importante modelo de identidade para a jovem protagonista é a própria mãe, imigrante de origem argelina. Esta, além de ser analfabeta e ter sido abandonada pelo marido, desempenha um trabalho que a oprime. Todos esses eixos parecem ser negativos, especialmente numa sociedade de mérito e marcada pelo imperativo do êxito. A figura materna, contudo, representa o cerne afetivo da protagonista e cada vitória no sentido de adquirir um maior grau de autonomia é motivo de comemoração para filha. Nesse relacionamento, há uma grande sintonia, caracterizada pelo respeito e é justamente no modo como a mãe investe e administra seus afetos que reside o modelo que desperta a admiração da filha, conquistando seu respeito e seu desejo de emulação.

Além da mãe, como uma das personagens centrais do romance, cujo papel no universo da filha já foi discutido por Mathias (2020b), há uma série de personagens secundárias que circulam no contexto do subúrbio e cujas histórias se entrelaçam com a da protagonista. Nessa interseção de narrativas de identidade, seus interlocutores negociam suas identidades e acabam se transformando em modelos para a jovem voz narrativa. Como escreve Ahonen:

Nessa história, mulheres não ocupam o papel de vítimas, pelo contrário, são fortes e independentes. Mulheres não se sentem inseguras no romance, tampouco a periferia (*banlieue*) é retratada como perigosa para elas. Com efeito, alguns eventos são vistos numa luz claramente irônica ou representam histórias de sobrevivência, criando uma sensação de esperança. Ao sugerir que é possível influenciar o próprio futuro, elas são empoderadoras. As mulheres no romance assumem o controle de seu próprio futuro<sup>3</sup>. (2016, p. 174)

A partir desse horizonte, a discussão das personagens secundárias e de seu papel de modelo forma o foco deste artigo, buscando refletir como as ações e os comportamentos impactam na visão de mundo da protagonista Doria,

---

3 “Women do not occupy the role of a victim in this story, but are strong and independent. Women do not feel insecure in the novel, nor is the banlieue portrayed as dangerous for them. In fact, some events are seen in a clearly ironic light or are stories of survival, creating a sense of hope. In suggesting that one can influence one’s future, they are empowering. The women in the novel take control of their own future” (AHONEN, 2016, p. 174).

especialmente no que diz respeito a sua concepção de gênero. Todas as personagens secundárias a serem discutidas aqui são personagens femininas com uma história de fluxo migratório. Todas elas são confrontadas com expectativas patriarcais de comportamento, o que desencadeia nelas alguma forma de resistência. Doria relata e discute essas experiências, servindo-se delas como modelo para a própria construção de identidade.

### 1. MODELOS DISTANTES

As personagens secundárias com as quais a protagonista interage são diversas. Algumas pertencem ao círculo de interações da mãe, outras fazem parte do círculo de Doria, a protagonista, e um último grupo, por fim, é formado por personagens que têm uma história cultural pautada por fluxos migratórios, mas que não apresentam qualquer interação direta com a voz narrativa. A esse último grupo, pertence o episódio de Samra, uma jovem muçulmana:

Voltaram a falar da Samra no Conjunto. Samra é a prisioneira que morava no meu prédio, o pai e o irmão tendo forçado a barra a tal ponto que ela teve que se mandar. Há poucos dias, alguém a viu não muito longe, ou, talvez, muito longe não lembro. [...] Pelo que todo mundo anda falando ele é um *toubab*, quer dizer, um branco, branquelo, um *camembert*, um aspirina... Por isso, o

irmão da Samra, aquele que tem uma luva de boxe no lugar do cérebro, tá a fim de esfolar ele vivo, e olha que o único pecado que ele cometeu na vida foi dar um pouco de amor à irmã do infeliz. Pra mim, eles devem ter mudado pra um lugar bem longe para poderem viver em paz. Escondidos, igual a dois fugitivos, culpados por um troço normal. Às vezes, penso cá comigo que certas pessoas têm que lutar por tudo na vida. Até mesmo pra poder amar é uma batalha. (GUÈNE, 2006, p. 122-123)<sup>4</sup>

O conjunto habitacional fica no subúrbio da capital francesa e é o lugar de residência da protagonista, acolhendo além dela muitas outras famílias de imigrantes. Trata-se de um espaço, em parte, deteriorado estruturalmente, refletindo a fragilidade do contexto social das famílias que vivem por lá. Como jovem mulher, muçulmana e com pais de origem estrangeira, Samra apresenta uma série de características que possibilitam uma identificação por parte de Doria. A narrativa em si, que estabelece a plataforma de contato entre essas duas realidades, na verdade, não contém elementos de intersecção propriamente. Samra se

---

4 “Des nouvelles de Samra ont flotté dans la cité. Samra, c’est la prisonnière qu’habitait dans mon immeuble et que le frère et le père ont poussée à bout jusqu’à ce qu’elle se tire. On l’aurait aperçue, il y a quelques jours, pas trop loin, ou alors très loin, je sais plus. [...] D’après ce que tout le monde dit, c’est un toubab, enfin un Blanc, un camembert, une aspirine quoi... Alors le frère de Samra, celui qui a un gant de boxe à la place du cerveau, il veut sa peau au pauvre mec, alors que le seul crime qu’il ait jamais commis c’est d’avoir donné un peu d’amour à sa sœur. À mon avis, ils ont dû déménager et s’installer plus loin pour qu’on leur fiche la paix. En planque, comme des fugitifs, coupables d’un truc normal. Parfois je me dis qu’il y a des gens qui doivent se battre pour toute chose. Même pour aimer c’est la lutte” (GUÈNE, 2011, p. 85).

apaixona por um homem pertencente ao grupo dominante, por alguém, portanto, que apresenta um histórico de pertencimento cultural e racial diferente das experiências da protagonista. Doria, por sua vez, fará suas primeiras experiências amorosas ao longo da narrativa, nesse caso, com um rapaz que pertence ao grupo de famílias com histórico de imigração, oriundas do Maghreb. Enquanto Samra se vê confrontada com uma série de conflitos relacionados com sua escolha afetiva, Doria não os tem no contexto de sua família.

Mais importante que o relacionamento em si é fato de que a narrativa, neste caso, gira em torno da questão da autonomia feminina, uma questão recorrente na literatura oriunda de fluxos migratórios. Com base no exemplo da narrativa de Samra, Doria começa a tecer suas próprias narrativas de realidade. Ela constata, nesse relato, que o irmão, em outro episódio, também o pai tomam para si o direito de decisão sobre a vida da jovem Samra, impedindo que concretize sua existência, em consonância com sua imaginação de futuro. Em nome de uma socialização cultural, pautada pelo princípio da honra, sua narrativa é alvo de perseguição, com tentativas de silenciamento.

Doria não se limita a replicar esse relato em sua própria narrativa, ela também o analisa, revelando sua visão de

mundo e os valores, aos quais atribui importância. Nisso, ela claramente se solidariza com o destino de Samra e com a forma como ela opta por concretizar sua existência. Isto é, no lugar de internalizar e reproduzir a visão de mundo herdada de uma socialização cultural (patriarcal) que atribui o monopólio da decisão ao homem, Doria começa a se identificar com modelos que optam por não renunciar àquilo que lhes é importante e que lutam por seus direitos, a despeito da imposição de restrições e da violência.

Esse modelo de identidade não está relacionado a elementos concretos da existência de Doria, pois ela não sofre com esse tipo de violência, mas ele oferece um modo de enxergar a vida, num contexto em que sua socialização cultural primária difere da cultura dominante, no espaço em que circula. Ela aprende, por meio desse exemplo, que outras mulheres do seu contexto social enfrentam grandes obstáculos, ao construírem suas identidades, ao mesmo tempo também, se inspira na coragem, com a qual vão em busca daquilo que lhes é importante. Nesse sentido, ela deriva conhecimentos desse modelo, especialmente no que diz respeito a papéis de gênero, e os transfere para sua realidade pessoal.

Num outro episódio que ilustra o impacto de modelos distantes, o fator que refreia a liberdade de elaboração da



narrativa de identidade vem da comunidade. Se no primeiro exemplo o ponto de partida do aparato de vigilância tinha sua origem na família, neste segundo ele provém da comunidade:

Até o dia em que os pais encontraram uma carta anônima na caixa do correio. Ela foi publicada na íntegra no jornal *Entre Amigos*, junto com o depoimento da tal menina [...] No *Entre Amigos*, ela contou que, depois dessa, resolveu fugir de casa. Hoje, ela vive sozinha, e não tem praticamente mais nenhum contato com os pais. Mas ela entrou pra Comédie-Française, e conseguiu viver a sua paixão. Ela venceu, apesar dos pesares. (GUËNE, 2006, p. 155-156)<sup>5</sup>

No exemplo dessa menina, os pais lhe dão muito mais liberdade, num primeiro momento, do que no primeiro caso. Assim, eles lhe permitem participar de grupos de teatro, viajar pela França para realizar suas apresentações e, de certo modo, adotar práticas predominantes no espaço cultural francês. Com boas notas na escola e podendo ter contato com diversas formas da expressão artística, a menina apresenta um potencial muito maior de tecer uma narrativa de identidade pautada por suas escolhas próprias. Isso tudo muda com a chegada da carta anônima, enviada por alguém

---

5 “Puis un jour, ses parents ont trouvé une lettre anonyme dans leur boîte aux lettres. Elle a été publiée intégralement dans le journal *Pote à pote* avec le témoignage de cette fille [...] Dans *Pote à pote*, elle a raconté qu’elle a alors décidé de s’enfuir de chez elle. Aujourd’hui, elle vit seule et n’a pratiquement plus aucun contact avec ses parents. Mais elle est entrée à la Comédie-Française et réussit à vivre de sa passion. Elle a quand même gagné” (GUËNE, 2011, p. 108).

da comunidade, alertando os pais sobre a conduta da filha, a qual estaria, segundo a carta, se afastando das normas de comportamento previstas na cultura de origem e denegrindo a reputação dos pais. Diante da pressão do grupo e do risco de perda de status na comunidade, os pais a impedem de sair de casa e participar de suas atividades no grupo de teatro. Desse modo, a vigilância do grupo se vê reforçada pelo disciplinamento da própria família.

Como Samra, também essa personagem modelo, distante do escopo de interações de Doria, não permite ser silenciada, procurando por outros espaços em que a vigilância social não a sufoque. Além desse distanciamento de um contexto social que não permite inovações, ela também alcança a independência financeira, ao transformar seu interesse pelo teatro em profissão. Ao entrar numa das mais importantes instituições da produção teatral da França, a Comédie-Française, ela também começa a participar da produção de sentidos que circulam naquela sociedade, representando por meio de sua voz a presença das minorias oriundas de fluxos migratórios, numa instituição de destaque nacional. Doria identifica em seu percurso identitário uma série de elementos que ela pode utilizar para imaginação de seu próprio futuro, com destaque ao investimento numa carreira profissional.

Um outro elemento importante nessa identidade modelo reside na mobilização das mídias para sua narrativa. Samra também já tinha feito isso, ao anunciar o casamento no jornal. Neste último caso, a história publicada traz a carta que desencadeia a tentativa de silenciamento, acompanhada de sua história de sucesso na instituição cultural. É por meio dessa forma de disseminação que Doria chega a conhecer esse caminho de concretização existencial. Também neste caso, o conteúdo de identificação não reside na fuga, nem tanto no sucesso profissional, pois Doria não planeja fugir e seu êxito na escola é limitado. Contudo, ela identifica que tanto essa modelo, como também Samra, não deixa se abater pelas dificuldades, enfeixando forças para se distanciar de comportamentos herdados e trilhar um caminho de autonomia.

Em ambos os casos, o papel de modelo reside primeiramente na oferta de narrativas de identidade que conseguiram se distanciar dos modelos de gênero previstos na cultura da primeira socialização. No lugar da aceitação tácita, as duas personagens distantes rompem com a herança cultural e, de certo modo, adotam formas de concretização existencial vividas na cultura de assentamento ou de sua segunda socialização. Embora Doria não se encontre em

nenhuma das situações vividas por essas personagens, ela depreende dessas narrativas a necessidade de questionar os modelos herdados e prestar atenção naquilo que tem importância no seu universo pessoal, a fim de instaurar sua própria voz.

As histórias de sucesso, apesar da perda do capital social oriundo da família, lhe ensinam que é possível reconstruir esse capital de outras formas. Apesar da ausência de um impacto imediato, essas diferentes narrativas contribuem para a imaginação de alternativas para seu próprio futuro, fornecendo estratégias de organização de identidade que podem se transformar em chaves importantes para sua própria história. Ao verificar a semelhança no princípio das atribuições, ela encontra certo consolo e, sobretudo, motivação para ser agente da própria história.

## **2. MODELOS PRÓXIMOS**

O segundo conjunto de modelos provém de personagens secundárias que circulam no entorno de Doria, em parte em contato mais próximo com a mãe, em parte numa interação mais intensa com Doria. Também aqui, todas as personagens-modelo são figuras femininas, apresentando algum elo com a história de fluxos migratórios. Semelhantemente àquilo que ocorreu com as personagens-

modelo mais distantes, estas igualmente oferecem novas interpretações da realidade e, sobretudo, da condição da mulher, na intersecção entre a socialização da cultura de origem e sua ressocialização no novo contexto social. Este oferece formas diferentes de administrar o discurso sobre questões voltadas aos papéis de gênero, à distribuição de poder e agência e aos modos como identidades podem ser narradas nos diferentes contextos sociais. Por consequência, os modos como as negociações dessas narrativas são realizadas entre os diferentes atores sociais apresentam diferenças substanciais no que concerne à articulação de uma voz própria.

Dentre esses modelos, encontra-se a personagem chamada por Doria de tia Zohra, uma amiga bastante próxima da mãe e que passa por uma crise em sua família. Essa crise é desencadeada pelo envolvimento do filho em ações ilegais, o que acaba provocando sua prisão. Enquanto a mãe administra essa situação na França, o pai se encontra no seu país de origem, onde passa longos períodos, voltando periodicamente para a Europa. Ao conversar com a mãe de Doria, ela confessa seu medo de revelar ao marido os acontecimentos que envolvem o filho, por conta de sua possível reação:

Por falar em tia Zohra, ela conseguiu reunir coragem pra contar tudo pro velho caduco do marido. Tiveram uma briga muito violenta quando ele soube o que tinha acontecido, e aquele velho gagá bateu na tia Zohra. Ele só parou porque não aguentava mais, tava com dor no braço e palpitação no coração. Aí, ele sentou, pediu um copo d'água pra ela, pra se refrescar. Ela foi pegar, e a coisa acabou por aí...

Ela contou tudo pra gente. Todo dia, ela reza pra Deus pra que ele volte pro lugar de onde ele vem. E eu penso que, ainda há pouco tempo, a mamãe rezava pra que o outro voltasse. (GUÈNE, 2006, p. 106)<sup>6</sup>

Num primeiro momento, o tom jocoso, com o qual a voz narrativa relata os acontecimentos após a conversa com o marido, parece amenizar sua gravidade, mas, ao mesmo tempo, essa voz também revela que já não tem qualquer respeito por alguém que se utiliza da violência para resolver um problema de família. Além desse deslocamento nas lógicas de concessão de respeito, há um movimento afetivo, em que a voz narrativa enfeixa sua solidariedade e empatia em direção a essa mulher. Com isso, não somente afetos encontram um destino de investimento, estes estão

---

6 “A propos de Tante Zohra, elle a eu le courage de tout raconter au vieux fou, son mari. Il y a eu une violente dispute entre eux quand il a appris ce qui s'était passé et ce vieux maboul a tapé sur Tante Zohra. Il s'est arrêté un moment parce qu'il en pouvait plus, il avait trop mal au bras et des palpitations au cœur. Alors il s'est assis et lui a demandé un verre d'eau pour se désaltérer. Elle est allée lui chercher à boire et ça s'est terminé comme ça... Elle nous a tout raconté. Chaque jour, elle prie Dieu pour qu'il retourne d'où il vient. Quand je pense qu'il y a encore quelque temps, Maman priait pour que l'autre revienne” (GUÈNE, 2011, p. 72-73).

acompanhados de um trabalho cognitivo, com maior ou menor grau de consciência, que busca compreender os comportamentos arbitrários que impedem a narrativa autônoma dessa mulher. Nesse exercício de solidariedade, Doria aprende a administrar afetos, a identificar os valores que regem sua existência e a enxergar alternativas para narrativa de identidade, para além dos modelos herdados.

Ao lado desse exercício de afetividade, Doria também depreende do comportamento de sua tia Zohra o conhecimento de que é possível imaginar o futuro a partir de outros eixos, mais especificamente de que é possível concretizar sua existência, sem a presença de uma pessoa cuja prioridade é a vazão irracional do ódio e que ignora completamente a aflição da família. Doria não tarda em construir uma analogia com a situação na própria família, onde o pai tampouco hesita em priorizar seus próprios interesses, deixando os outros membros da família sem amparo. Ao participar indiretamente desse relato, compreendendo seu conteúdo e construindo sentidos, a protagonista traça vetores importantes para sua própria visão de mundo. Nisso, a identificação com a tia Zohra, de certa forma, a guia nos posicionamentos que vai adotando para sua própria concretização existencial.

Uma segunda personagem-modelo, com a qual Doria tem uma interação muito mais direta, é Lila, atendente de supermercado e mãe de Sara. Divorciada e sem parentes próximos na capital francesa, Lila precisa de ajuda para cuidar da filha, Sara, e por isso contrata Doria como babá. Inicialmente o envolvimento está pautado pelo interesse na prestação de serviços, mas rapidamente se transforma num empenho afetivo mais amplo. A partir dessa visão afetivamente envolvida, a voz narrativa relata a história de Lila:

Aí, um dia, ela encheu o saco de piadas do sogro, da linguiça defumada do aperitivo e do marido diplomado desempregado que passava o tempo todo jogado no sofá assistindo a reprise do programa e bebendo cerveja. Foi quando ela pediu o divórcio, e não deve ter sido mole. Hoje, ela cria a filha sozinha, mas ainda tem esperança de encontrar alguém que lhe “corresponda” realmente. Isso me fez lembrar de um artigo sobre mães solteiras que li numa revista que tava dando sopa em cima da mesinha de um consultório médico. Bem, enfim, entendi que, por trás daquela aparência de caixa de supermercado que recorta foto de produto de moda da revista *Mulher de Hoje*, a Lila é uma grande sonhadora. (GUËNE, 2006, p. 119)<sup>7</sup>

---

7 “Et puis un jour, elle en a eu marre, des blagues du beau-père, du saucisson sec à l’apéro et de son mari chômeur attiré qui passait son temps enfoncé dans le canapé à mater des rediffusions à la télé en buvant une bière qui porte comme nom une date du milieu du XVII e siècle. Alors elle a demandé le divorce et ça a pas été facile. Aujourd’hui, elle élève sa fille toute seule mais elle espère encore rencontrer quelqu’un qui lui «correspond» vraiment. Ça m’a fait penser à un article sur les mères célibataires que j’avais lu dans un magazine qui traînait sur la



Como no episódio de Samra, também Lila se envolve com um homem oriundo do grupo dominante, com o qual acaba se casando. Ao contrário de Samra, contudo, cuja família reprovava o relacionamento, neste caso, a reprovação provém da família do marido. O excerto relata acontecimentos de um estágio já mais avançado desse relacionamento. Desgastada com a falta de apoio e de um posicionamento claro por parte do marido, Lila opta por terminar esse envolvimento, ao pedir seu divórcio. Se Samra precisou organizar estratégias afetivas para processar e lutar por seu desejo de viver com um parceiro que não tinha a mesma origem cultural, Lila precisa enfeixar suas emoções, de modo a se decidir pelo divórcio e concretizar uma existência marcada por fragilização econômica e dificuldades práticas do dia a dia, dada a necessidade de criar a filha sozinha, sem o respaldo social da família ou de um círculo de amigos próximos. Em ambos os casos, a despeito da enorme fragilização emocional, as duas mulheres mostram resiliência e não renunciam àquilo que lhes é importante. Nesse aspecto, reside um primeiro elemento de identificação, especialmente, na força de vontade e no potencial de agência que ambas demonstram diante de adversidades.

---

table basse chez le médecin. En tout cas, j'ai compris que derrière ses apparences de caissière de supermarché qui découpe des articles tendance dans *Femme actuelle*, Lila, c'est une grande rêveuse" (GUÈNE, 2011, p. 84).

Um segundo elemento de identificação e, possivelmente, o mais importante, se solidifica na atitude de Lila diante do futuro. Apesar de um relacionamento fracassado e que a fragiliza em muitos sentidos, ela não deixa de acreditar no potencial da configuração afetiva inerente ao amor. Com isso, ela não renuncia à possibilidade de uma narrativa de identidade que inclui um envolvimento amoroso. Esse otimismo diante das aflições, com as quais se vê confrontada, é reforçado, quando Doria a caracteriza como sonhadora, ao final da citação. No lugar do silenciamento da imaginação do futuro, ela continua acreditando que há caminhos para a concretização de uma identidade em consonância com seus anseios.

Como em todas as outras situações, Doria toma conhecimento desses relatos e os interpreta de sua forma, criando os fundamentos para os elementos, com os quais se identifica. Do caso de Lila, além de enxergar a mulher forte e decidida a traçar o próprio caminho com autonomia, ela também vê o otimismo necessário para pré-dispor, de certo modo, o que pode acontecer no futuro. Sem essa imaginação de futuro, o potencial de inovação permanece bastante limitado. Essa atitude diante da existência parece inspirar Doria, pois apesar da situação na escola, na família,

no contexto social, ela termina seu relato acreditando no potencial do futuro.

Esse futuro também contém uma dimensão de ação política, cujo modelo ela depreende de uma colega de trabalho da mãe, no terceiro e último exemplo a ser discutido aqui. Trata-se de Fatouma Konaré

Agora, as boas-novas. Dei com uma reportagem no Jornal regional do canal 3 outra noite, e, quem foi que eu vi, toda assanhada, vestindo um bubu-cor-de-rosa? Fatouma Konaré, a antiga colega da mamãe no motel de Bagnolet. O nome dela tava escrito embaixo da tela: “Delegada Sindical”. O comentário dizia que as meninas tinham ganhado a luta. As reivindicações seriam atendidas logo. Até as empregadas que tinham sido demitidas durante o período de greve, ou aquelas que tivessem ido embora sem indenização, teriam reparações financeiras. Será que isso quer dizer que mamãe também vai ganhar uma grana, mesmo sem ser grevista? De repente, todos os meus pensamentos se dirigiram praquela babaca do seu Schacal. Ele deve ter quebrado a cara. Ha! Ha! Ha! Bem feito! (GUÈNE, 2006, p. 161-162)<sup>8</sup>

---

8 “Pour les bonnes nouvelles, je suis tombée sur un reportage du journal régional de France 3 l’autre soir et qui je vois à l’écran toute pimpante avec un boubou rose? Fatouma Konaré, l’ancienne collègue de ma mère au Formule 1 de Bagnolet. Y avait marqué son nom dans le reportage avec en dessous: «Déléguée syndicale». Le commentaire disait que les filles avaient gagné la lutte. Leurs revendications seraient entendues prochainement. Même les salariés qui ont été licenciés pendant la période de grève ou ceux qui sont partis sans indemnités verront ces préjudices réparés. Ça veut dire aussi que Maman va toucher des sous, même si elle était pas gréviste? D’un coup, toutes mes pensées sont allées vers ce gros con de M. Schihont. Il a dû bien se faire gratter. Ha Ha Ha! Bien fait!” (GUÈNE, 2011, p. 114).

Ao contrário da figura materna, ela apresenta uma estrutura familiar e, com isso, o capital social que lhe permite arriscar o emprego, ao questionar as decisões arbitrárias do chefe do motel, seu Schacal. No lugar de permitir que seja silenciada e concordar tacitamente com todas as imposições do lugar de trabalho, ela começa a assumir responsabilidade pelo espaço social, reclamando a agência de suas ações para si. Nisso, há uma mudança no modo de percepção, pois ela deixa de guiar seu olhar em direção à conformação da visão de mundo do chefe, para instaurar modos diferentes de se apropriar da realidade e formar sentidos. Com efeito, ela passa a pensar o espaço social de forma autônoma, revendo a distribuição de recursos, a igualdade social, os direitos básicos. Como nos outros exemplos, nos quais as personagens femininas se apropriam da comunicação midiática para manifestar sua voz e, indiretamente, contribuir para a construção do imaginário nacional, onde mulheres com histórico de imigração expressam suas visões de mundo, também neste caso a personagem Fatouma Konaré passa a integrar essa paisagem.

Com base nos movimentos sindicalistas da amiga da mãe, Doria é inspirada a pensar sobre as condições de trabalho de mulheres, especialmente daquelas numa situação social

fragilizada. Ao ver a reportagem, ela constrói o nexos entre as reivindicações articuladas pelo grupo liderado por Fatouma Konaré e as condições de trabalho da mãe, cujo desesperança e cujo medo testemunha diariamente. Esse exercício de percepção social certamente não a transforma numa ativista política, mas contribui para a revisão de visões de mundo e para o reposicionamento de atores sociais pertencentes a grupos minoritários, às margens daquela sociedade.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao final do romance, a jovem protagonista conseguiu resolver uma série de desafios, os quais, com frequência, teriam sido responsáveis pelo fracasso de integração social para muitos atores sociais oriundos de contextos de fluxos migratórios. Assim, apesar de suas dificuldades na escola, ela consegue encontrar o caminho para um curso profissionalizante. Apesar da fragilidade social vivida em casa, ela desenvolve a estabilidade afetiva que lhe permite apoiar a mãe e, inclusive, iniciar um relacionamento amoroso. Ao final do romance, no tom jocoso e subversivo que caracteriza a voz narrativa, Doria quer “encabeçar a revolta do Conjunto Paraíso” (GUÈNE, 2006, p. 175)<sup>9</sup>. Ao longo da narrativa ocorre uma transformação substancial: a

---

9 “mènerai la révolte de la cité du Paradis” (GUÈNE, 2011, p. 122).

voz desesperançada que inicia o texto passa a ser uma voz otimista, que volta a imaginar o amanhã.

Nisso, as diferentes personagens-modelo, próximas ou distantes, tiveram um impacto. Em todas as situações que elas representam e que são relatadas pela protagonista, esta depreende conhecimentos que ela integra, direta ou indiretamente, em sua narrativa de identidade. São os diferentes exemplos de superação e de reformulação do papel da mulher na intersecção com a imigração que lhe permitem dar início a uma tessitura que imagina um outro espaço social. Nesse potencial de desencadear processos criativos de imaginação reside a mais importante contribuição dessas personagens para a apropriação de realidade da protagonista. Com isso, a voz de Doria se junta a um coro de outras personagens femininas que se destacam pelo “espírito criativo”.

## REFERÊNCIAS

AHONEN, Mirka. Redefining stereotypes: The banlieue and female experience in Faïza Guène’s *Kiffe kiffe demain*. *French Cultural Studies*, v. 27, n. 2, p. 168-177, 2016.

ALBERT, Christiane. *L’immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris: Éditions Karthala, 2005.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Em nome da mãe: uma reflexão sobre a representação do gênero em obras da literatura contemporânea. *Vertentes (UFSJ)*, v. 36, p. 46-61, 2010.

CROSS, Susan E.; MADSON, Laura. Models of the Self: Self-Construals and Gender. *Psychological Bulletin*, v, 122, n. 1, p. 5-37, 1997.

- GUÈNE, Faïza. *Amanhã, numa boa*. Tradução de Luciana Persice Nogueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- GUÈNE, Faïza. *Kiffe, kiffe demain*. Paris: Hachette, 2011.
- HARGREAVES, Alec G. Perceptions of Ethnic Difference in Post-War France. In: IRELAND, Susan; PROULX, Patrice J. (Ed.). *Immigrant Narratives in Contemporary France*. London: Greenwood Press, p. 7-22, 2001.
- HARGREAVES, Alec G. Traces littéraires des minorités postcoloniales en France. *Mouvements HS 1*, p. 36-44, 2011.
- HERMANNNS, Hubert J. M., The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning. *Culture & Psychology*, v. 7, n. 3, p. 243-281, 2001.
- KEUPP, Heiner et al. *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- MATHIAS, Dionei. Imigração e resistência. *Revista Estudos Feministas*, v. 28, n.1, p. 1-10, 2020a.
- MATHIAS, Dionei. Pertencimento e afetividade em Amanhã, numa boa, de Faïza Guène. *Signótica*, v. 32: e59853, 2020b.
- MELO, Flávio García Queiroz de; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Deslocamentos espaciais ou culturais e sua representação ficcional. *Caderno Seminal Digital*, v. 32, p. 1-4, 2019.
- RAPUCCI, Cleide Antonia. In search of gardens and clay. Creativity and displacement in the African diaspora. In: MATOS, Mário; PAISANA, Joanne; ESTEVES PEREIRA, Margarida (Org.). *Transcultural Amnesia. Mapping Displaced Memories*. Amnésia transcultural. Para uma cartografia de memórias deslocalizadas. Vila Nova de Famalicão: Humus, p. 125-133, 2016.

### **Dionei Mathias**

Doutor em Letras pela Universität Hamburg e pela Universidade Federal do Paraná.

Professor da UFSM.

E-mail: [dioneimathias@gmail.com](mailto:dioneimathias@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0718781986349346>

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-8415-1460>

## THE PENELOPIAD: A VOZ FEMININA E O REVISIONISMO CRÍTICO DA TRADIÇÃO

Juliana Cristina Terra de Souza

**Resumo:** O presente artigo objetiva analisar brevemente como *The Penelopiad* (2005) da escritora canadense Margaret Atwood, dialoga e revisa a *Odisseia* de Homero. Buscar-se-á apontar de que forma Atwood ressignifica os episódios, desarticulando a figura do herói épico e *re-visando*, na perspectiva de Adrienne Rich (1972), as imagens cristalizadas em torno do feminino criadas pela tradição literária ocidental. Através de duas vozes narrativas, que põem em xeque, ao mesmo tempo, a benevolência de Penélope e o episódio do enforcamento das doze escravas, *The Penelopiad* traz a tomada da pena pela mulher não apenas como possibilidade da construção da identidade e experiência feminina, mas também, enquanto uma problematização da própria categoria “mulher”. As manifestações literárias, enquanto práticas sociais, estão conectadas com o momento histórico da sua emergência. A dupla narração na obra de Atwood, desempenha um papel na constituição da estrutura da narrativa e se relaciona com a multiplicidade do ser mulher na contemporaneidade. O externo se torna interno, como dispõe Antonio Candido (2011).

**Palavras-chave:** *Re-visão*. Odisseia. *The Penelopiad*.

**Abstract:** This article aims to briefly analyze how *The Penelopiad* (2005) by Canadian writer Margaret Atwood, dialogues and reviews Homer’s *Odyssey*. We will try to point out how Atwood re-signifies the episodes, dismantling the figure of the epic hero and re-targeting, in the perspective of Adrienne Rich (1972), the crystallized images around the feminine created by western literary tradition. Through two narrative voices, which call into question, at the same time, Penelope’s benevolence and the episode of the hanging of the twelve slaves, *The Penelopiad* brings the taking of the pen by the woman not only as a possibility of the construction of feminine identity and experience, but also, as a problematization of the category of “woman” itself. Literary manifestations, as social practices, are connected with the historical moment of their emergence. The double narration in Atwood’s work plays a role in constituting the structure of the narrative and is related to



the multiplicity of being a woman in contemporary times. The external becomes internal, as stated by Antonio Candido (2011).

**Keywords:** *Re-vision*. Odissey. The Penelopiad.

## **INTRODUÇÃO: O REVISIONISMO CRÍTICO E A TRADIÇÃO PATRIARCAL**

Empreender uma comparação entre textos produzidos em épocas e, portanto, contextos sócio-históricos diferentes requer que se considere que a literatura não foge às contingências de seu momento de produção. O texto literário, enquanto produto cultural, vincula-se às características psicológicas e sociais de seu tempo. Isso posto, há também que se levar em conta que uma obra literária que efetua uma nova leitura da tradição, ainda que se configure como produto autônomo de sentido, deve ser analisada sem perder de vista a relação que estabelece com a sua matriz de origem.

A análise comparada que se pretende efetuar ao longo desse trabalho segue o pressuposto de que qualquer relacionamento com uma matriz que produz novos sentidos efetua uma mácula na tradição e constitui-se enquanto algo original. O que será buscado é entender como Margaret Atwood, autora de *The Penelopiad*, dialoga com a *Odisseia*, e quais são os sentidos que cria e os que desarticula em sua releitura, divergindo significativamente da tradição,

ainda que tendo o mesmo enredo como pano de fundo. A narrativa de Atwood se vale das histórias homéricas e comanda a relação que estabelece entre o velho e o novo através de um viés crítico e revisionista. A tradição presente em *The Penelopiad*, portanto, como postula Laurent Jenny, já não fala: ela é falada – “deixa de denotar, para conotar” (1979, p. 22).

Em seu famoso ensaio *When we dead awaken: writing as revision*, a poeta e crítica literária feminista Adrienne Rich fala sobre a prática da revisão da tradição – *re-visão* – no texto de autoria feminina. Rich entende a *re-visão* como uma atividade que é principalmente crítica.

O ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica – é para nós mais que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência. Até podermos entender os pressupostos nos quais estamos mergulhadas nós não conseguiremos conhecer a nós mesmas. E esse impulso para o autoconhecimento, para a mulher, é mais que uma busca de identidade: é parte de sua recusa à autodestrutividade da sociedade dominada pelo homem. Uma crítica radical à literatura, feminista em seu impulso, tomaria o trabalho sobretudo como uma pista de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a imaginarmos a nós mesmas, como nossa língua nos aprisionou e também nos libertou; e como

podemos começar a ver – e então a viver – de novo. (1972, p. 18, tradução nossa)

A fim de melhor entender a especificidade da noção de *re-visão* proposta por Rich – pensada especialmente para o texto de autoria feminina –, é fundamental explicitar que não se trata da ideia tradicional de revisão. Revisionismo é, como definido por Harold Bloom, “um redirecionamento ou uma segunda visão, que leva a uma reestimativa ou uma avaliação” e o revisionista é aquele que “se esforça por ver outra vez, de modo a estimar e avaliar diferentemente, de modo a então direcionar ‘corretivamente’” (2003, p. 24, grifos do autor). Se revisar é, nessa perspectiva, ver novamente e, com base nisso, efetuar uma estimativa e avaliação, ambos os conceitos podem parecer, em um primeiro momento, fazer referência à mesma coisa – o ver outra vez algo e criar a partir disso –; entretanto, a especificidade da *re-visão* de Rich é falar sobre um determinado tipo de revisão: a fim de poder ter um conhecimento de si – e então escrever de forma plena –, a escritora deve conhecer primeiro as premissas masculinas em torno do feminino presentes na arte e na cultura, que inundam a vida de todas elas, pois, por ser produto de cultura, os mitos e as imagens presentes na sociedade as afetam (RICH, 1972, p. 18-19).

Para além de olhar para trás, vislumbrando o que o homem ditou sobre o feminino (pautado em imagens do que

ele espera da mulher), a *re-visão* implica, segundo Rich, “se voltar contra algo que nega tudo o que ela é” (1972, p. 21, tradução nossa), vindo de uma forma nova a fim de poder gerar a crítica desses discursos. Somente lutando com a imagem das mulheres na produção artística dos homens, e criando a partir dessa luta – desta forma, um tipo especial de *re-visão* – é que as mulheres poderiam recusar ser no presente o que os homens sempre fizeram delas na tradição.

As críticas literárias feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar, em seu *The Madwoman in the Attic*, estudam o processo de revisão empreendido pelas escritoras, desde o século XIX, numa perspectiva similar ao que é proposto por Rich. De acordo com Gilbert e Gubar, pelo fato de a mulher ter conhecido a si mesma historicamente através do que leu nos escritos dos homens – que negam o que ela sabe e sente de si –, o revisionismo dos textos patriarcais visa a uma leitura crítica que possibilite a superação dos estereótipos do feminino na criação artística dessas mulheres. A luta das escritoras contra o silêncio imposto é seguida da revisão das poéticas patriarcais (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 47). O processo de revisão que marca o desenvolvimento da nova tradição literária de autoria feminina, portanto, não deixa de ser uma forma de subversão. Desse modo, se toda *re-visão* é uma revisão, nem toda revisão será um ato de *re-visão*.

Essa visão relaciona-se com o percurso empreendido pela própria crítica feminista. Elaine Showalter, no ensaio “Towards a feminist poetics”, desenvolve o que define como sendo “uma breve taxonomia, se não uma poética, da crítica feminista” (1979, p. 25, tradução nossa), visando contribuir para os estudos de língua inglesa. Ela reconhece a existência de duas variedades distintas dentro da crítica feminista e as descreve minuciosamente ao longo do ensaio. No primeiro momento, ocorreu um movimento em torno do estudo do modo como os escritores homens falavam das mulheres em suas obras. Depois disso, a crítica avançou e a mulher tornou-se, de fato, o foco: o objeto de estudo tornou-se o texto escrito por mulheres. Showalter nomeia ambas as fases. A primeira é a fase feminista, a pesquisa sobre as falsas imagens da mulher construídas na literatura e a comparação com a mulher “real”. A seguinte é a fase da ginocrítica, por volta de 1975, quando o primeiro modelo perde sua força, e as críticas feministas buscam uma nova postura crítica pautada na escrita de mulheres, apesar de o primeiro modelo ainda resistir. A ginocrítica se interessa pela mulher enquanto escritora e por questões tais quais a criatividade e a linguagem feminina, a trajetória da carreira literária da mulher escritora, bem como sobre o estudo de escritoras e trabalhos específicos (SHOWALTER, 1979, p. 25-26).

A proposta do *re-vision* de Adrienne Rich transita por ambas as formas descritas por Showalter – em nível artístico e crítico – já que a artista é por si mesma a crítica dos textos patriarcais, alguém que efetua uma leitura crítica dos postulados deles para criar a sua arte. A atuação da escritora – ao *re-visar* as poéticas patriarcais – ao mesmo tempo em que resgata a experiência dessas mulheres também visa a desarticular as formas literárias patriarcais através desse resgate.

Quando lidamos com textos de revisionismo crítico da tradição só é possível apontar a subversão – que se dá por meio da *re-visão* de que fala Adrienne Rich – “se relacionarmos (a obra) com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (JENNY, 1979, p. 5).

Nesse presente artigo, buscaremos analisar brevemente como *The Penelopiad* efetua uma *re-visão* da *Odisseia* de Homero – na perspectiva de Adrienne Rich e Gilbert e Gubar –, desarticulando sentidos patriarcais tradicionais em relação a Odisseu, Penélope e às escravas enforcadas. Transgressão, transformação, recriação – tudo implicado na ideia de *re-visão* – compreendem o projeto revisionista de Atwood e são os elementos que buscaremos levantar e analisar.

## **A KLEOS E O NOSTOS DE ODISSEU: O PAPEL DE PENÉLOPE NA EPOPEIA HOMÉRICA**

Gregory Nagy (2013, p. 9), em seu substancial estudo sobre o herói da Grécia Antiga, *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, dispõe que, ao compor a *Ilíada* e a *Odisseia*, Homero cria uma síntese cultural do mundo grego – que era caleidoscópico na grande variedade de *póleis* gregas. Uma identidade cultural única é forjada para os helenos através de um processo de síntese das percepções variadas de realidade nas diferentes cidades-Estado. Cada qual traz, em sua trama central, a caracterização de um herói principal, que se destaca em meio a muitas outras figuras heroicas de importância secundária. Há histórias curtas e a história principal: micronarrativas comprimidas e a macronarrativa expandida. Na *Ilíada*, Aquiles é o herói de destaque. Figura monolítica, esse grande guerreiro se destacava pelas suas grandes proezas marciais. Na *Odisseia*, por outro lado, é o inteligente e estrategista Odisseu – como o próprio nome indica – o herói mais importante.

Aquiles é o melhor guerreiro. Sua glória é conquistada mediante a escolha do herói pela morte em combate. Odisseu é o mais inteligente. Ele é glorificado por sobreviver à guerra e às aventuras no mar e retornar para casa. Portanto,

Aquiles e Odisseu configuram dois modelos distintos de heróis épicos. Para compreender a singularidade de cada um, há que se abordar os conceitos de *kleos* e *nostos*. *Kleos* é a palavra que, no universo mítico clássico, remete à glória, à fama, ao que é cantado. O conceito de *kleos* é usado na poesia grega para falar dos heróis de um passado distante: cantar a glória de tais heróis (NAGY, 2013, p. 26). *Nostos*, por sua vez, é o vocábulo que indica o retorno ao lar, a música sobre o regresso à casa (2013, p. 275).

A *kleos* do herói faz com que ele viva para sempre, por ser cantado pela épica. Assim nessas produções, o desejo de fama é sempre evidente. O belo guerreiro Aquiles opta por viver uma vida curta e morrer em glória em vez de ter uma existência longa e anônima (SACO, 2018, p. 168). A *Ilíada* é o canto que garante a *kleos* de Aquiles. Morrer valorosamente em combate faz com que ele se transforme no herói principal desse poema épico. A *kleos* de Aquiles só pode acontecer, todavia, se o seu *nostos* não se efetivar. Sobreviver à Guerra de Tróia não traria a *kleos* para Aquiles. Odisseu, por outro lado, vive uma situação diametralmente oposta. Na *Ilíada*, essa personagem não pode ganhar a *kleos*, já que ali o herói central é Aquiles. É somente com um novo canto que Odisseu pode obter a glória. A *kleos* que Odisseu alcançará na *Odisseia*, diferentemente do ocorrido com Aquiles, depende



de seu *nostos*. Somente após passar por muitos anos de múltiplas aventuras pelo mar e, finalmente regressar ao lar, Odisseu adquire a sua *kleos* – que é eternizada pelo canto. E esse regresso depende da inteligência de Odisseu – a sua marca distintiva. Vemos, desse modo, que Aquiles representa a figura do herói belo corajoso e guerreiro, enquanto Odisseu é o herói astuto e inteligente, que vive muito, morre velho e ganha fama (SACO, 2018, p. 168).

Na *Odisseia*, diferentes tipos de enredo e caráter são relacionados com Odisseu. Nessa épica há, de acordo com Nagy (2013, p. 276), muitos tipos diferentes de Odisseu e muitos tipos diferentes de odisseia nas micronarrativas que compõem a macronarrativa. Ele é o “homem versátil”, aquele que pode mudar quem é de diferentes maneiras, o que contrasta fortemente com o caráter monolítico de Aquiles. Entretanto, a *kleos* que Odisseu adquire não deriva apenas de sua astúcia e de suas proezas durante as viagens marítimas. Na *Odisseia*, encontramos a seguinte passagem, que traz uma fala de Agamenon comparando sua situação à de Odisseu, após o final da Guerra de Tróia e o regresso para a terra natal:

És venturoso, ó solerte Odisseu, de Laertes nascido, por teres tido *uma esposa dotada de tanta virtude!*

Que coração bem-formado possuía a *prudente Penélope*, filha de Icário, que nunca esqueceu ao legítimo esposo!

A fama dessas *virtudes* jamais há de ser esquecida,  
pois em louvor da *prudente Penélope* os deuses, por certo, não de inspirar aos mortais inefáveis e eternas cantigas.  
Não concebeu, como a filha de Tíndaro, *ações reprováveis*, para matar o marido, o que *odiosas canções*, certamente, há de fazer entre os homens surgir, e lançar nas mulheres *mancha indelével*, em todas, até nas que forem virtuosas.  
(*Odisseia*, XXIV, v.192-202, grifos nossos)

Nagy (2013, p. 283), analisando esse fragmento, fala do *olbios* de Odisseu. Penélope auxilia Odisseu a se tornar *olbios* – abençoado, afortunado – pois, quando ele volta para casa (*nostos*), a glória (*kleos*) se concretiza. Ítaca não foi tomada por um novo rei, apesar de ter suas riquezas em grande parte dilapidadas, e Penélope conseguiu, com suas tramas, enredar os pretendentes e manter o reino seguro até o retorno do esposo. Pelos estratagemas de Penélope, ao voltar, Odisseu mantém a posição de soberano em Ítaca e mata os pretendentes, com o auxílio de Atena. Assim, “a chave para seu (Odisseu) *nostos* bem-sucedido é a fidelidade constante da sábia esposa Penélope, que, por seu próprio direito, compartilha com Odisseu a *kleos* que marca o herói quando chegamos ao final da *Odisseia*” (NAGY, 2013, p. 283, tradução nossa).

A *kleos* de Odisseu é partilhada por Penélope, por ela se manter “prudente” e no caminho da virtude, não esquecendo nunca do marido e protegendo o reino dos seus inimigos. A visão positiva de Penélope, como se pode ver, dá-se através de um julgamento masculino. A rainha é julgada segundo o que o patriarcado estipula como sendo a prudência e a virtude para as mulheres. É a fala do homem que faz a deliberação final – conforme os seus parâmetros – e também é ela quem estabelece a *kleos* de Penélope. Mantendo-se fiel e usando a sua excepcional inteligência para ludibriar os pretendentes – possibilitando, com isso, o *nostos* de sucesso de Odisseu –, Penélope ganhará sua *kleos*, que não é somente a glória, mas a canção sobre a glória. Assim, a *kleos* de Penélope é a sua visão de mulher prudente e virtuosa, que será cantada pela épica. Possuidora de características comportamentais validadas como positivas no discurso patriarcal, a inteligência de Penélope, dessa forma, está a serviço dos interesses do universo masculino.

Situação contrária é a de Clitemnestra. À filha de Tíndaro, em situação oposta à de Penélope, é negada a *kleos*. Ela será cantada em “odiosas canções”, pois cometeu “ações reprováveis” segundo o discurso patriarcal. Como a Eva do universo cristão, Clitemnestra é tida como aquela que lega “mancha indelével” sobre as mulheres, em virtude de

conspirar contra o marido Agamênon. A perda de *kleos* de Agamenon e a não concretização do *nostos* bem-sucedido são vistos, nessa perspectiva, como responsabilidade da esposa, que planejou a sua morte.

Os papéis de Penélope e Clitemnestra – o aspecto positivo da mulher na primeira e o odioso na segunda – não são exclusivos da épica homérica. A crítica literária feminista analisou as figurações da mulher desde os primórdios da tradição literária ocidental, apontando que as mulheres sempre apareceram nas produções artísticas masculinas segundo a dicotomia anjo/monstro, como veremos a seguir.

### **AS FIGURAÇÕES DO FEMININO NA TRADIÇÃO LITERÁRIA OCIDENTAL E A PRÁTICA DA *RE-VISION***

Virginia Woolf, no ensaio *A Room of One's Own*, publicado pela primeira vez em 1929, chamou a atenção para uma tônica presente na tradição literária ocidental: figurações do feminino que se pautavam sempre em determinados papéis cristalizados para as mulheres. Woolf observou que as personagens femininas apresentavam “extremos impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – porque assim as enxergaria um amante, conforme seu amor aumentasse ou diminuísse” (2014, p. 120). Criadas majoritariamente por

homens, as poéticas patriarcais existentes sentenciavam as mulheres a formas específicas de figuração, que veiculavam o que os homens pensavam sobre elas (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 11).

Os escritores homens projetaram a respeito do feminino – a partir de uma concepção idealizada – de um lado a imagem que esperavam das mulheres e do outro o que temiam em relação a elas: as figuras de anjo e de monstro. Expectativa e temor, dessa forma, marcam as imagens femininas na arte. O texto de autoria masculina funciona, então, como um espelho patriarcal, onde estão inseridas as imagens ditadas em torno do feminino (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 51).

As figurativizações de anjo e monstro são, por conseguinte, as imagens criadas pelo patriarcado sobre as mulheres ao inseri-las no espelho – texto/discurso – e representam os mais fortes ícones oferecidos a elas pela tradição literária. O anjo remete à construção idealizada de comportamentos que devem ser buscados pela mulher, em outras palavras, é o que o patriarcado espera dela: docilidade, passividade, abnegação, domesticidade, obediência. Às mulheres não seguidoras de tal imagem modelar da mulher-anjo resta a alcunha de mulher-monstro, aquela a buscar ação e independência por não se contentar em ser objeto (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 34).

Através da moral modelar em torno do feminino, ficava estabelecido os valores que deveriam servir de exemplo para todas as mulheres – valores a serem seguidos, no caso da figura da mulher-anjo, ou comportamentos que deveriam ser evitados, no caso da mulher-monstro. Assim, a mulher-anjo configura-se enquanto uma representação ficcional de uma moral elevada a ser buscada pelas mulheres, e conseqüentemente, delas exigida. À mulher-monstro resta o lado negativo, o aspecto demonizado do feminino, aquele do qual as mulheres devem, obrigatoriamente, se desviar, pois, do contrário, é a morte – física pela Lei, simbólica pelas Artes em geral – que lhes espera, segundo o discurso patriarcal. Os usos e funções na construção das máscaras míticas de anjo e monstro espelham o que todo autor patriarcal faz com as mulheres que destoam do padrão escolhido pelo patriarcado para ser seguido pelas mulheres (submissão/silenciamento/docilidade): ele enfatiza sua monstruosidade, o que o autoriza a puni-la de acordo com as Leis patriarcais.

Em suma, diante do espelho (texto/discurso), as mulheres deveriam buscar reconhecimento. Contudo, a definição do feminino ali presente representava não o que elas eram, mas o modo como foram idealizadas pelos homens, o que deveriam ser. O espelho patriarcal funcionava então como

uma prisão que atrapalhava a busca das mulheres por definirem a si mesmas, inibindo a força criativa e criando hesitação nas escritoras.

O controle da pena pelas mãos de escritores homens não reflete só uma importância em nível artístico. Muito mais que isso, a pena pode ser compreendida como um símbolo do poder exercido pelo homem – o poder de ditar o que é o feminino e sentenciar qual é o seu lugar na arte e também no mundo. A luta das mulheres pela autoria não é algo de pequena importância, pois discurso e poder combinam-se. Como postulado por Michel Foucault,

por mais que o discurso seja aparentemente pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (2014, p. 9-10)

A interdição é o projeto mais evidente de exclusão da posse do discurso. Historicamente, a mulher teve o direito ao discurso negado, porém, quando as escritoras passaram a se envolver ativamente com a atividade literária, vemos que, além da interdição, existem outras formas de controle e

limitação do discurso no seio da sociedade patriarcal. Tomar a pena significou ter o poder de não ser objeto passivo do discurso do outro, bem como implicou numa nova luta. As estratégias de manutenção da relação de poder de homens sobre mulheres não se basearam somente nas coerções do discurso – “as que limitam seus poderes, as que dominam suas aparições aleatórias, as que selecionam os sujeitos que falam” (FOUCAULT, 2014, p. 35) –, mas também no uso de representações deformadas do feminino impostas às mulheres, que atuaram na naturalização da noção de inferioridade delas – o que implicava a ideia de que a mulher, sendo uma criatura de segunda importância, produzia uma escrita que não poderia ser igualada àquela dos escritores homens.

A escrita serviu como forma de aprisionar as mulheres. Isso ocorreu por meio das formas preconcebidas que eram prescritas sobre elas pelos escritores homens, pois, “o que escraviza não é a escrita em si, mas o controle da escrita ou a escrita como controle” (JOHNSON, 1995, p. 47, tradução nossa). A interdição do discurso às mulheres representou tanto uma forma de controle masculino sobre a escrita – ditar quem está autorizado a falar – como o controle do que a escrita fala – os textos de autoria masculina veiculando as visões do homem sobre si, sobre o mundo e sobre as



mulheres. Assim, o controle da escrita e a escrita como controle reprimem e sentenciam o feminino.

De posse do discurso, as mulheres tiveram que lutar contra a limitação que era imposta ao que elas podiam dizer. Como herdeiras dos frutos da luta de suas antecessoras, muitas escritoras do século XX puderam ir adiante e não só fazer a revisão da imagem da essência feminina que existia nos textos patriarcais, mas reinventar as histórias originais e as figuras femininas tradicionais da mitologia patriarcal, como Circe, Leda, Cassandra, Medusa, Helena e Perséfone (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 80).

### **THE PENELOPIAD E A PRÁTICA DA RE-VISÃO: RELENDO O FEMININO PRESENTE NOS TEXTOS PATRIARCAIS**

Como visto anteriormente, na *Odisseia*, Penélope figura como aquela que auxilia a jornada do herói. Clitemnestra, pelo contrário, planeja a morte do marido. A “prudente” Penélope, portanto, dá uma boa reputação às mulheres, enquanto Clitemnestra, mulher de “ações reprováveis”, gera uma visão negativa do feminino. Elas se tornam exemplos morais do que era tido como correto e reprovável do ponto de vista dos homens.

Pierre Grimal , em seu *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, aponta outra faceta de Penélope, presente no ciclo pós-homérico, com

[...] tradições relativas aos amores adúlteros de Penélope e às suas aventuras após o regresso de Ulisses. Entre as histórias dos amores ilícitos da heroína, figura nomeadamente a lenda segundo a qual ela teria ido cedendo sucessivamente aos cento e vinte e nove pretendentes e teria concebido o deus Pã, como fruto de tais amores. Conta-se ainda que Ulisses, ao regressar, se apercebera da infidelidade de Penélope e tê-la-ia repudiado. Ela fora então para Esparta, donde partira depois rumo a Manteneia, onde viria a morrer e a ser sepultada. Segundo outra versão, Ulisses ter-lhe-ia roubado a vida, para assim a punir pelos seus amores ilícitos com Anfinomo, um dos pretendentes. (2014, p. 9-10)

Em *The Penelopiad*, livro publicado originalmente em 2005, a escritora canadense Margaret Atwood seleciona um fragmento da *Odisseia* – o enforcamento das doze escravas após o retorno de Odisseu a Ítaca – para desenvolver a sua *re-visão*. Atwood, contudo, também dialoga com as outras versões sobre a esposa de Odisseu, presente na tradição pós-homérica. Contrariamente ao que o título pode dar a entender, na *odisseia* de Penélope à espera do retorno do marido, o novo contar não é exclusivamente sobre a sua vida. As epígrafes de abertura da narrativa – dois trechos da *Odisseia* – deixam claro o objetivo revisionista e trazem o conflito que será posto ao longo da obra – a tensão figurada

em uma narração que é dividida entre Penélope e as doze escravas enforcadas, que formam o Coro.

Industrioso Odisseu, grande era o mérito da que tomaste por esposa. Nobres os sentimentos da irrepreensível Penélope, filha de Icário, que soube manter-se sempre fiel a seu esposo Odisseu! Por isso, jamais perecerá a fama de sua virtude, e os Imortais inspirarão aos homens belos cantos em louvor da prudente Penélope (CANTO XXIV). Tomou a corda de uma nau de escura proa, e retesou-a à altura da grande coluna em volta do pavilhão, de sorte que os pés não pudessem tocar no solo. Do mesmo modo que os tordos de larga envergadura ou as pombas tombam numa armadilha disposta sobre uma sarça – leito funesto – quando voltam para o ninho, assim as mulheres, alinhadas e com um nó corredio em volta do pescoço, sofriam horrorosa morte. Seus pés se agitaram uns instantes, e tudo acabou. (CANTO XXII)

A escolha de ambos os trechos da *Odisseia* para abrir o livro não é arbitrária, como nada na criação literária ocorre sem intencionalidade. A primeira epígrafe remete à visão que a tradição criou em torno de Penélope, que, como já foi citado, se relaciona com uma cristalização do feminino pautado na ideia de mulher ideal, servindo como modelo moral a ser seguido pelas outras mulheres. A segunda traz o episódio do enforcamento das escravas. Sobre a tradição

de que se valeu e as escolhas feitas por ela na criação da sua narrativa, a autora dispõe:

Usei material diferente da *Odisseia*, principalmente para obter detalhes a respeito da família de Penélope, de sua vida de solteira e do casamento, além dos rumores escandalosos que circulavam a seu respeito. Optei por entregar a narrativa a Penélope e às doze escravas enforcadas. As escravas formam o Coro, que canta e declama, concentrando-se nas *duas questões que se destacam numa leitura atenta da Odisseia*: o motivo do enforcamento das escravas e o real propósito de Penélope. A maneira como a história é contada na *Odisseia* não convence, há muitas incoerências. Sempre vivi assombrada pelas escravas enforcadas; em *The Penelopiad*, ocorre o mesmo com Penélope. (ATWOOD, 2005, p. 12-13, tradução e grifos nossos)

Atwood alude à tradição canônica – a épica homérica –, que foi responsável por legar a imagem que temos hoje de Odisseu e Penélope: o herói ardiloso que viveu uma vida de aventuras, sempre sagaz e cheio de truques, e sua esposa perfeita e fiel que tinha como marca distintiva a constância e a inteligência demonstradas ao ludibriar os pretendentes à sua mão. A escritora, entretanto, atenta para o fato de que a origem dessas histórias míticas remete às tradições locais, de cunho oral, o que fez com que mudanças fossem criadas quando as histórias eram contadas por diferentes contadores

e em diferentes lugares. Com isso, ainda que a versão de Homero seja aquela que permanecerá para a posteridade, existiram outras variantes que também contavam sobre os mesmos acontecimentos, trazendo novas formas de figuração para essas personagens e novos sentidos para o enredo.

Insatisfeita com a versão presente na epopeia clássica, sobretudo quanto ao episódio do enforcamento das doze escravas, Atwood se propõe a criar sua produção revisionista numa trajetória à margem dessa narrativa, que é um dos pilares da tradição literária ocidental, relacionando a herança legada pela *Odisseia* com os aspectos menos abonadores de Penélope, presentes em outras versões do mito. *The Penelopiad*, portanto, tem início com a tomada da voz, por parte da escritora, para dizer o que a incomoda na tradição e a motiva a produzir uma outra versão.

Após a fala da escritora, colocando-se como porta voz do novo contar, a obra tem o começo propriamente dito. É a vez da narradora Penélope reivindicar a palavra e criar a sua versão da história – história esta que sempre fora contada pela voz do outro, o homem. Do Hades, muitos séculos depois dos acontecimentos narrados, Penélope conta que Odisseu sempre fora um rematado mentiroso, mas se mostrava ressentida pelo fato de que ele também mentia para ela,

bradando: “Não fui fiel? Não esperei, e esperei, e esperei, apesar da tentação – quase compulsão – de desistir? E o que me restou, quando a versão oficial se consolidou? Ser uma lenda edificante. Um chicote para fustigar outras mulheres” (ATWOOD, 2015, p. 16, tradução nossa).

Essa fala de Penélope chama a atenção por dois fatores distintos. Ela fala que a “versão oficial” consolidou uma imagem de si que servia para controlar as mulheres. Rebelando-se contra isso, Penélope diz, logo na sequência:

Por que não podem todas ser tão circunspectas, confiáveis e sofredoras como eu? Era essa a abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos. *Não sigam meu exemplo*, sinto vontade de gritar nos ouvidos de vocês – sim, nos de vocês! Mas, quando tento gritar, pareço uma coruja! (ATWOOD, 2005, p. 16, grifos da autora, tradução nossa)

A ideia de “versão oficial” se desdobra quando consideramos a segunda epígrafe. Enquanto a primeira delas fala de Penélope, uma mulher exemplar que viveu pelo dever para com seu marido, a segunda epígrafe traz o episódio do enforcamento das doze escravas, por ordens de Odisseu, por terem supostamente auxiliado os pretendentes à mão da rainha durante a longa permanência destes no reino de Ítaca. Logo após Penélope iniciar a narrativa, propondo-se a tecer sua própria história, em oposição à fala oficial masculina, as

escravas tomam a voz sob a forma do Coro, criando, também, uma nova voz e perspectiva diante da tradição.

Somos as escravas  
Que vocês mataram  
Que vocês traíram

Dançamos leves  
Pés descalços no ar  
No injusto balançar  
[...]  
Dançamos no ar  
As escravas que vocês  
Traíram e mataram. (ATWOOD, 2015, p, 18-19, tradução nossa)

Denunciando o cruel destino que sofreram por ordens de Odisseu, as escravas falam em trair e matar. Sabemos de antemão quem as matou – Telêmaco as enforcou com o consentimento do pai –; todavia, a traição se relaciona com qual personagem? Como escravas, essas mulheres não tinham poder sobre suas vidas e seus corpos. Ao longo de *The Penelopiad*, a narração – dividida entre Penélope e o Coro – dá a saber que as dozes servas de confiança de Penélope se aproximaram dos pretendentes para ajudar a rainha a saber dos planos deles. Depois, quando Odisseu retorna, Penélope nada faz para salvar as suas ajudantes, por medo de comprometer a sua reputação.

Quando toma a pena e conta a própria história, Penélope inicia sua *re-visão* da tradição falando como representante

da classe senhorial. Mortas sem direito de defesa, resta às escravas formar o Coro e bradar a sua inocência, expondo sua condição de classe subalterna e dissonante. *The Penelopiad* dialoga com o texto homérico explicitamente seguindo uma perspectiva do século XXI. É de muitos séculos depois dos acontecimentos descritos que essas mulheres irão falar. Momento em que é possível propor outras figurações tanto de Penélope como das escravas.

A *re-visão* é a escrita que nasce de uma leitura prévia. Não se trata, porém, de ler o passado com os olhos de hoje. O percurso é outro. A nova versão transforma a matriz a partir de um novo momento de produção. A escrita é o resultado de reflexões no tempo presente, que se inserem na narrativa anterior como um palimpsesto. *The Penelopiad*, nessa chave interpretativa, traz a epopeia homérica para os dias hodiernos e *re-visa* a tradição valendo-se das experiências contemporâneas. Ao mesmo tempo, dialoga tanto com o papel da mulher na literatura e na sociedade da Grécia Antiga, como com as formas de sociabilidade vividas por elas no século XXI.

Nessa relação temporal – passado e presente –, a literatura está em íntima conexão com o seu momento histórico. Em *The Penelopiad*, entretanto, a realidade social



funciona não apenas como tema, ela se transforma em componente da narrativa. Em outras palavras, os aspectos sociais são elementos que formam a estrutura estética do texto. A análise, desse modo, requer uma interpretação de texto e contexto de forma indissociável, entendendo que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto *interno*” (CANDIDO, 2011, p. 13-14).

Tal fenômeno, chamado de redução estrutural pelo crítico literário Antonio Candido (1970), requer do analista literário o entendimento da função da realidade social na obra enquanto elemento integrante de sua estrutura, e, também, prevê que a análise literária reflita sobre o modo de formalização dos dados externos a fim de uma compreensão adequada da maneira como as relações sociais de um período ordenam – e, ao mesmo tempo, formam – a narrativa. Ainda sobre isso, Roberto Schwarz (1990) dispõe que, nessa correspondência entre estilo e sociedade, o escritor trabalha com um material que excede a literatura, a fim de criá-la. Os problemas estéticos, nessa perspectiva, estão relacionados com a História intra e extra-artística, pois “esta é a virtude da forma, ela atravessa a obra literária

e percorre também a sociedade” (SCHWARZ, 1990, p. 31). A forma, desse modo, relaciona-se com a cultura e não se reduz somente à linguagem.

Em *The Penelopiad* a economia interna se organiza através da transposição para o estilo da busca da mulher na contemporaneidade por autonomia e voz, num processo de construção da identidade e da experiência feminina. O jogo de vozes – com Penélope e o Coro de escravas – atualizam o mito num contexto em que a mulher pode não só reivindicar o direito de falar de si, como contestar o que é dito sobre ela. A multiplicidade das vozes que narram põe em xeque a ideia de uma essência feminina e da experiência da mulher como algo singular.

Ademais, as escravas questionam a legitimidade do que Penélope fala. Sendo a arte capaz de problematizar as relações de poder na sociedade, a construção narrativa em *The Penelopiad* traz à baila o conflito de poder entre as mulheres de diferentes estratos sociais. A fala principal é de Penélope. As escravas só conseguem ter voz usando o subterfúgio do Coro. Elas sussurram suas desventuras, num ato de denúncia, mas o discurso oficial pertence a uma mulher da classe senhorial. Com isso, enquanto Penélope *re-visa* a tradição literária patriarcal, as escravas contestam a versão da rainha.

Como observa Sigrid Renaux (2009, p. 139-140) a subversão da tradição em *The Penelopiad* se dá mediante duas estratégias narrativas. A primeira delas é a ausência do lugar e da autoridade dos homens na voz que fala, desnudando e desarticulando a natureza patriarcal da mitologia grega. O segundo ponto que instaura a diferença em relação à tradição é a desarticulação do gênero épico:

Ampliando-o e adaptando-o a sua própria época – a da pós-modernidade, com suas convenções culturais e sociais – ao tornar uma história não ilustre o assunto da epopeia [...]. Subverte, simultaneamente, o meio expressivo da poesia épica – caracterizado pelo emprego do hexâmetro dactílico como estrutura métrica mais conveniente –, ao introduzir, além da prosa nos capítulos narrados por Penélope, também outras formas literárias e composições poéticas nos capítulos cantados, declamados ou narrados pelo Coro [...]. (RENAUX, 2009, p. 140-141)

Filha do século XXI, a obra responde a uma tradição de silenciamento da mulher. Desse modo, o falar de si na contemporaneidade dialoga com um passado funesto. Porém, bastaria que apenas Penélope narrasse para desarticular a tradição literária patriarcal e trazer a alteridade da mulher. Dar voz às escravas, problematiza o próprio lugar de fala feminino. O Coro de escravas fala, mas elas são ouvidas? Assim, vê-se que o livro de Atwood aborda o diálogo com a

tradição e o feminino, num mundo que já não é o de antes, mas que não deixa de estabelecer conexões entre as novas dinâmicas e as práticas tradicionais. O ser mulher pode ser entendido como estado de intersecção entre o passado e o presente – o que ocorre hoje se relaciona com práticas do passado nem sempre superadas, já que nem todas as mulheres que agora falam são ouvidas, e seu discurso muitas vezes carece de legitimidade perante a sociedade.

O silêncio de Penélope, não contando para Odisseu e mais ninguém que as escravas agiam em seu nome, indica a ambivalência dessa personagem e traz um perfil que destoa das imagens de prudência e virtude legadas pela tradição. Penélope tinha o poder de escolha, algo negado às escravas; ainda assim, como só ela tinha voz, e optou por calar e não falar a verdade, ela trai suas benfeitoras.

Por vezes, Penélope usa de falas ambíguas que suscitam desconfiança quanto à sua fidelidade a Odisseu, bem como aventam a possibilidade de que ela possa ter se calado sobre as escravas para que não fosse revelado um suposto relacionamento escandaloso mantido com os pretendentes, algo conhecido apenas pelas moças. No retorno de Odisseu, Penélope narra as mentiras que ambos contaram:

Ele me disse quanto sentira minha falta e quanto desejava retornar para mim, mesmo

quando estava nos alvos braços das deusas. Eu falei das lágrimas copiosas que derramara enquanto esperava por ele vinte anos, e que eu fora fiel apesar de tudo. Jamais seria capaz sequer de pensar em trair sua cama capaz sequer de pensar em trair sua cama gigantesca e a coluna especial, dormindo ali com outro homem. Nós dois éramos mentirosos rematados, desavergonhados e confessos de longa data. Chega a admirar que tenhamos acreditado nas palavras um do outro. Mas acreditamos. Ou foi o que dissemos um ao outro. (ATWOOD, 2005, p. 138, tradução nossa)

Como essa passagem deixa ver, Penélope nunca afirma explicitamente que não fora fiel durante a ausência do marido, mas mantém essa possibilidade em aberto através de um discurso sempre ambíguo. Assim, quando Odisseu retorna, a morte dos pretendentes marca o extermínio da ameaça de mácula de sua virtude. Entretanto, como as escravas, ainda que criaturas sem voz nessa sociedade, sabiam de todos os seus passos – conforme Penélope dá a entender em suas falas, sempre enigmáticas, sobre o episódio –, a sua morte também convinha para a manutenção da imagem de decoro da esposa de Odisseu.

Vemos, desse modo, que, quando Penélope toma a voz para contar a sua versão da história, não se trata apenas de uma mulher *re-visando* as imagens sobre o feminino criadas na tradição. Ao contrário, Penélope joga com a narração e deixa

ver que suas ações não foram tão virtuosas como cantadas pela épica, ao mesmo tempo em que reforça a versão que a exalta como exemplo de fidelidade e prudência ao exercer a autoridade senhorial para falar, calando as servas. O Coro, no entanto, consegue se inserir nessa nova versão oficial – agora não mais a do homem, mas a da mulher da classe senhorial – e denunciar uma outra história diferente, a partir da perspectiva das escravas. As falas do Coro indicam que falar do feminino, tomando a categoria “mulher” como de caráter singular, é um erro, pois o ser mulher é algo múltiplo. Penélope toma a voz e cria sua história de um ponto de vista de uma mulher; entretanto, esse ponto de vista não é o mesmo das mulheres subalternas, e não traduz interesses similares.

Assim, nesse livro, a *kleos* de Penélope – a visão positiva que se cantou sobre ela desde o mundo antigo – é posta à prova. A *kleos* e o *nostos* de sucesso de Odisseu também são desarticulados, pois, em virtude do assassinato das escravas, Odisseu seguirá eternamente perseguido pelos espíritos dessas mulheres, vivendo em desgraça. É importante ressaltar que Odisseu – o herói por excelência da *Odisseia* homérica – é coadjuvante em *The Penelopiad* e pouco aparece. Nada da astúcia e da inteligência do herói homérico é posto em relevo. Odisseu é apenas um mentiroso

renomado, que volta para casa após muitos anos no mar, exterminando os pretendentes e ordenando a morte cruel e sem defesa das escravas.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Em *The Penelopiad*, a tomada da pena pela mulher representa não apenas a possibilidade da construção da identidade e experiência feminina, mas também a problematização da própria categoria “mulher”. As manifestações literárias, enquanto práticas sociais, estão conectadas com o momento histórico de sua emergência – manifestadas em sua tessitura. A dupla narração na obra de Atwood, que se relaciona com a multiplicidade de realidades para as mulheres na contemporaneidade, desempenha um papel na constituição da estrutura da narrativa. O externo se torna interno, como dispõe Antonio Candido (2011).

Giorgio Agamben (2009), postula que ser contemporâneo é possuir uma relação especial com o tempo e com o passado. Contemporâneo é aquele capaz de fraturar as vértebras do seu tempo, ao perceber a falha. *The Penelopiad* efetua o mesmo movimento ao mostrar que o feminino é múltiplo, numa realidade em que nem todas as mulheres são tratadas da mesma forma. Penélope toma a pena e conta a sua história, como não o poderia no tempo de Homero; contudo,

a voz das escravas ainda permanecem como um Coro que tenta se fazer ouvir, e permanece posto de lado. Vendo as trevas do seu presente, a *re-visão* de Atwood traz o espírito do contemporâneo ao mostrar, de maneira perspicaz, que o avanço dos direitos das mulheres não chegou para todas. A duplicidade de Penélope, uma narradora em primeira pessoa que não esconde seus vestígios de ambivalência, é característica da literatura pós-moderna. A contradição, o incerto e o não fechamento de sentidos são marcas desse tipo de narrativa.

Como já dito, a literatura mantém relação próxima com seu contexto de produção. A imagem do herói da *Odisseia* respondia a um tipo específico de civilização, traduzindo anseios e pontos de vista dos helenos. A figura da mulher, nesse momento, era julgada e sentenciada segundo a perspectiva e a fala dos homens. Dessa forma, a virtude e a prudência de Penélope relacionam-se com a fidelidade ao marido que estava longe e ao uso de sua inteligência para manter o reino seguro até o regresso de Odisseu. *The Penelopiad*, por outro lado, é filha do século XXI e posterior às lutas e avanços conquistados pelo movimento feminista. O enredo homérico é *re-visado* a partir do ponto de vista dos dias hodiernos, considerando que o conceito



de “mulher” no singular é uma redução e não dá conta de traduzir a multiplicidade de vivências, realidades e anseios das mulheres. A subalternidade das escravas responde não só a uma questão de gênero, já que Penélope é mulher e está autorizada a recontar a sua vida e criar uma outra narrativa-mestra. As relações entre mulher e patriarcado, na nova leitura, exige que também se vislumbre a questão da classe social.

*The Penelopiad* põe em xeque as virtudes de Penélope, inscritas na tradição homérica. Os truques de Penélope – am ambos os textos – visam a objetivos distintos. Na *Odisseia*, Penélope usa de estratégias variadas para conseguir ludibriar os pretendentes e se manter fiel e prudente, ou seja, sua astúcia está a serviço do patriarcado. Em *The Penelopiad*, por outro lado, os atos da rainha visam sempre à manutenção de uma moral ilibada diante da opinião pública. Dessa forma, a *re-visão* da tradição empreendida nessa obra requer uma análise paralela do texto novo com a matriz de origem. As mudanças significam de duas formas: elas tanto evidenciam práticas e discursos inerentes ao mundo grego antigo inscritos no texto homérico, como indicam que a diferença criada na narrativa do século XXI responde a um contexto e a demandas novas, próprias de seu tempo. Valendo-se do mesmo enredo presente na *Odisseia*, Atwood desarticula a

canção sobre o herói homem em *The Penelopiad*, trazendo, também, a voz das mulheres silenciadas na tradição e mostrando que, em seu contar, essas mulheres podem enredar e manipular, como o faz Penélope.

O patriarcado não é fixo. O ser homem e o ser mulher – e as relações entre ambos – estão sujeitos às mudanças sociais que ocorrem com a passagem do tempo. *Re-visar* é criar no agora – figurando tensões do presente – e não apenas uma nova visão sobre o passado. *The Penelopiad* traz a um só tempo a luta contra a poética e a opressão patriarcal e a tomada de voz e as figurações do feminino conectadas com a dinâmica do ser mulher nos dias hodiernos. A leitura do passado não se dá apenas para que as escritoras possam tomar a pena e recriar as imagens cristalizadas da mulher na tradição. A revisão crítica da tradição feita pelas escritoras mulheres se relaciona com o momento presente, quando elas manifestam em sua arte uma nova realidade social em relação àquela vivida por suas antepassadas.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.
- ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus*. Toronto: Vintage Canada, 2005.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura F. de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven (CT); London: Yale University Press, 2000.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent *et al.* *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, p. 5-49, 1979.

JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (Ed.). *Critical Terms for Literary Study*. 2. ed. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 1995.

NAGY, Gregory. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.

RENAUX, Sigrid. Da Odisseia à Odisseia de Penélope: o coro de escravas como porta-voz da alteridade violência e redenção. *Revista Letras*, v. 77, p. 139-166, 2009.

RICH, Adrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, Urbana (IL): National Council of Teachers of English, v. 34, n. 1, October, p. 18-30, 1972.

SACO, Julio López. La configuración del héroe épico griego arcaico a través de Homero y Hesíodo. *El Futuro del Pasado*, n. 9, p. 157-176, 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SHOWALTER, Elaine. Toward a feminist poetics. In: SHOWALTER, Elaine. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books, p. 125-143, 1979.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, p. 9-19, 2013.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

### **Juliana Cristina Terra de Souza**

Doutoranda em Estudos de Literatura pela UFSCar.

É membro dos grupos de pesquisa vinculados ao CNPq Diálogos Literários e Estudos do Gótico.

E-mail: [julianacristinaterra@yahoo.com.br](mailto:julianacristinaterra@yahoo.com.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9563961120440497>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6659-1542>

## MATERNIDADE EM *THE GUARDIANS*, DE ANA CASTILLO

Juliana Meanda

**Resumo:** O artigo analisa a questão da maternidade em *The Guardians* (2007), romance da escritora Ana Castillo. A narrativa se dá no contexto da fronteira entre México e Estados Unidos, e seu enredo é desenvolvido por meio de quatro narradores, que manifestam diferentes facetas da experiência chicana. Regina é a narradora através da qual é desenvolvido um dos tópicos mais significativos na obra – a questão do vínculo materno, que trata não somente da sua relação maternal com seu sobrinho, mas também da personagem como filha, sendo marcante a presença de sua falecida mãe. É notável a analogia entre Regina e a Virgem de Guadalupe, ícone da comunidade chicana, que representa a mãe virgem. São analisados conceitos como maternidade versus maternagem, matrofobia e “(m)othering the borderlands”, permitindo uma visão mais ampla da relação materna no referido cenário, levando em consideração aspectos de raça/etnia, classe e gênero.

**Palavras-Chave:** Literatura chicana. Fronteira. Maternidade.

**Abstract:** The article analyzes the issue of motherhood in *The Guardians* (2007), novel by Ana Castillo. The narrative takes place in the context of the border between Mexico and the United States, and its plot is developed through four narrators, who manifest different facets of the Chicana/o experience. Regina is the narrator through which one of the most significant topics in the work is developed – the issue of the maternal bond, which deals not only with her maternal relationship towards her nephew, but also with the character as a daughter, since the presence of her late mother is remarkable. The analogy between Regina and the Virgin of Guadalupe, an icon of the Chicana/o community which represents the virgin mother, is noteworthy. Concepts such as motherhood versus mothering, matrophobia and “(m)othering the borderlands” are analyzed, allowing a broader view of the maternal relationship in that scenario, taking into account aspects of race/ethnicity, class, and gender.

**Keywords:** Chicana/o literature. Borderland. Motherhood.

Nascida e criada em Chicago, Estados Unidos, e neta de mexicanos, Ana Castillo é uma das autoras mais conhecidas e renomadas da literatura chicana, possuindo uma obra que se estende pelos mais diversos gêneros, tais como poesia, romance, conto, ensaio e dramaturgia, além de atuar como editora e tradutora. O início de sua carreira literária se deu ao fim da década de 1970, e a escritora continua em atividade atualmente. Seu trabalho literário tem sido reconhecido e aclamado pela crítica, e a escritora tem sido considerada uma das principais vozes da literatura feminina chicana, termo este que implica uma consciência política por parte daquelas/es que o adotam, revelando uma identificação com questões culturais, sociais e políticas referentes à comunidade de estadunidenses que possuem origem mexicana ou de mexicanas/os que vivem nos Estados Unidos.

Castillo não somente se identifica com o termo chicana, como desenvolveu o conceito de “xicanisma”, um feminismo chicano, reivindicando um movimento feminista que integrasse não apenas questões de gênero, mas também étnicas e raciais, além da promoção de uma conscientização em relação a questões históricas, econômicas e espirituais. Tal concepção foi apresentada em sua obra de teoria

intitulada *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*, baseada em sua tese de doutorado, tendo sua primeira edição publicada em 1994, e posteriormente uma edição revista e ampliada pela própria autora comemorativa de 20 anos, em 2014. Apesar de vir de uma família de origem humilde da classe trabalhadora, de ascendência mexicana, Castillo conseguiu seguir em seus estudos, alcançando a educação superior e a pós-graduação.

Suas produções frequentemente exploram temas de raça/etnia, sexualidade e gênero, especialmente no que se refere a questões de poder. Ao reconhecer o papel social que a atividade literária pode exercer, especialmente no caso de um sujeito subalternizado, Castillo também enfatiza, por meio de sua obra, a importância da interconexão entre tradição – seja ela política, social ou cultural – e revisionismo (GHIBAN, 2012, p. 3). Ela começou a escrever na época da efervescência do Movimento Chicano, usando sua obra como meio de protesto social, além de seu envolvimento real nas conferências e atividades públicas das chicanas (GHIBAN, 2012, p. 1). Castillo foi participante ativa no Movimento Chicano, tendo sido ativista durante os anos 1970, período em que ensinou diversos tópicos em faculdades comunitárias, tais como inglês como segunda língua e história mexicana e

mexicano-americana. Por um longo período, ela conciliou seu ofício de escritora com trabalhos diversos para sustentar seu único filho, tendo se separado de seu pai quando ainda era bem pequeno. Castillo trabalhou em várias faculdades e universidades em diversas cidades dos Estados Unidos, ensinando em áreas como literatura chicana e escrita criativa. Saindo do mundo acadêmico, Castillo começou a escrever em tempo integral na década de 1990.

Um de seus mais recentes romances, *The Guardians*, publicado em 2007, traz inúmeros tópicos para discussão e reflexão, tendo como um de seus temas centrais a questão da fronteira entre México e Estados Unidos, incluindo aspectos que envolvem a relação conflituosa entre os dois países, como policiamento, criminalidade, violência e os mais diversos tipos de injustiça e discriminação, em uma área caracterizada por contínua migração. Não consta de forma explícita na obra o momento específico em que a narrativa se desenrola, mas é possível apreender que se passa por volta de 2005, ou seja, próximo à data de publicação do livro, durante o período da presidência de George W. Bush, que governou os Estados Unidos entre 2001 e 2009, declarando “Guerra ao Terror” após o episódio de 11 de setembro de 2001, atacando o Afeganistão e posteriormente o Iraque.



O enredo se desenvolve por meio de quatro narradores: Regina, Gabo, Miguel e Milton a partir do desaparecimento de Rafa, irmão de Regina e pai de Gabo, ao tentar atravessar a fronteira do México para os Estados Unidos. Os pais de Gabo constantemente faziam a travessia para trabalhar na agricultura e ele já havia perdido sua mãe sete anos antes, assassinada ao tentar atravessar a fronteira entre os dois países junto com outras três mulheres, todas mutiladas por seus órgãos. Regina, de cerca de cinquenta anos, sem filhos e viúva de um combatente no Vietnã, é auxiliar docente em uma escola e vive sozinha em uma área desértica de uma pequena cidade fronteira, no lado dos Estados Unidos. Gabo, de quinze anos, é estudante e sobrinho de Regina, apresentado como um quase santo e/ou religioso fanático, que escreve cartas para um padre. Miguel, de cerca de trinta e cinco anos, é professor de história e colega de trabalho de Regina, além de ser um chicano politicamente ativo. Milton, um senhor idoso avô de Miguel, representa a memória do povo chicano. Miguel e Milton ajudam Regina e Gabo a procurar por Rafa e cada um expressa sua perspectiva em relação à vida e à história de mexicanos nos Estados Unidos.

*The Guardians* é dividido em dez capítulos e a distribuição entre os narradores é irregular, sendo que Regina inicia todos

os capítulos e tem a mais extensa participação na narrativa, com dezoito inserções ao longo de noventa páginas, além de ser ela que abre e encerra a obra. Em segundo lugar está Miguel, com nove inserções em quarenta páginas, seguido de Gabo, com oito inserções em trinta e oito páginas. Por último aparece Milton, com cinco inserções em vinte e três páginas. Como observa a professora de Estudos Literários Malgorzata Poks a respeito da obra<sup>1</sup>:

Regina, uma chicana de 50 anos, mora em uma pequena casa às margens do deserto, uma posição fortemente sugestiva da epistemologia fronteira do romance. Como Regina é o principal centro de consciência do romance, a localização geopolítica de sua moradia é um símbolo do local de enunciação do romance.<sup>2</sup> (POKS, 2017, p. 128)

Assim, é notável a importância de Regina na narrativa, possuindo um lugar de fala que a coloca como emblemática da região de fronteira, além de ser possível considerá-la de certa forma a protagonista da obra, pois além de ser a narradora predominante no romance, Castillo coloca como epígrafe do livro uma citação que sugere o sentimento de amor maternal de Regina por seu sobrinho Gabo – apelido

---

1 Tradução livre da autora sempre que a obra citada estiver no original em língua inglesa.

2 “Regina, a 50-year-old Chicana, lives in a small house bordering the desert, a position strongly suggestive of the novel’s border epistemology. Since Regina is the novel’s main center of consciousness, the geo-political location of her casita is symbolic of the novel’s site of enunciation”.

de Gabriel, além de indicar a ligação dele com um lado espiritual, já implícita em seu nome. A epígrafe é composta por um trecho da letra de uma canção intitulada “Gabriel”, de 2001, da banda britânica “Lamb”, dupla de música eletrônica formada por Andy Barlow e Lou Rhodes. Castillo cita: “Eu posso voar / Mas quero as asas dele / Eu posso brilhar mesmo na escuridão / Mas anseio pela luz que ele traz / [...] / Eu posso amar / Mas preciso do coração dele / [...] / Meu Anjo Gabriel”<sup>3</sup>.

Além da questão da fronteira como divisão física e política entre Estados Unidos e México, há muitos outros cruzamentos de diversos tipos de limites na obra, com inúmeros atravessamentos simbólicos além daquele que marca a geografia e a história do povo chicano. Apesar de a fronteira, ao mesmo tempo material e simbólica, ser o tópico mais explicitamente abordado na obra, com suas implicações emocionais e sociais na vida daqueles que sofrem com injustiças e violência constantes, neste trabalho será abordado outro tema também bastante significativo no romance de Ana Castillo – a questão da maternidade envolvendo a personagem Regina, tomando sua posição como filha e como mãe.

---

3 “I can fly / But I want his wings / I can shine even in the darkness / But I crave the light that he brings / [...] / I can love / But I need his heart / [...] / My Angel Gabriel”.

A pesquisadora e doutora em Estudos Interamericanos Alexia Schemien observa o significativo nome da narradora: “Seu primeiro nome (Regina, a rainha, a deusa-mãe) já prenuncia o seu papel no romance. Ela combina, por um lado, a virgindade e, por outro, a maternidade e o amor cuidadoso” (SCHEMIEN, 2013, p. 6).<sup>4</sup> Apesar de Regina ter sido casada, os dois ainda eram bem jovens e queriam esperar o casamento na igreja antes do sexo – o que evidencia a influência da religião católica no comportamento da comunidade chicana. Contudo, o marido foi enviado para a guerra do Vietnã no dia seguinte ao casamento civil, e assim Regina permaneceu virgem e sozinha desde então. Apesar de não ter sido mãe biológica, sua relação com seu sobrinho Gabo é tal como entre mãe e filho.

Regina comenta sobre seu sugestivo nome, revelando que possui um nome composto: “Apenas o dia da minha santa era guardado . Por guardado , quero dizer que eu tinha de ir à missa. [...] Não guardávamos meu primeiro nome, Regina, que é a Rainha do Céu. Apenas meu segundo nome, Ana. Santa Ana – padroeira das mães tardias”<sup>5</sup> (CASTILLO, 2007, p. 152). Assim, seu segundo nome revela a

4 “Her first name (Regina, the queen, the mother goddess) already foreshadows her role in the novel. She combines virginity on the one hand with motherhood and caring love on the other”.

5 “Only my saint’s day was observed. By observed, I mean I had to go to Mass. [...] We didn’t observe my first name, Regina, who is the Queen of Heaven. Just my second name, Ana. Saint Anne – patroness of late-in-life mothers”.

questão que de certa forma trata da sua atual relação com seu sobrinho, atuando como sua mãe já após os cinquenta anos de idade. Contudo, seu primeiro nome – Regina – não era considerado, justamente aquele que significa “rainha” e que a conecta com Nossa Senhora, que na cultura chicana é Nossa Senhora de Guadalupe, mais popularmente chamada de Virgem de Guadalupe. Ela é um dos símbolos mais estreitamente ligados à cultura mexicana, e por consequência, também à cultura e religiosidade chicana, sendo uma santa mestiça e padroeira do México e da América Latina. Assim, “Regina pode ser entendida como uma Virgem de Guadalupe mundana e Gabo se torna o seu filho celestial”<sup>6</sup> (SCHEMIEN, 2013, p. 9).

É nítida a conexão da personagem com Guadalupe, que além do vínculo com o catolicismo, possui também uma ligação com as divindades astecas de Tonantzin e Coatlicue, cultuadas como deusas-mães no mesmo local onde se diz ter havido a sua primeira aparição, na colina de Tepeyac, próxima à Cidade do México. De acordo com a pesquisadora María Antonia Álvarez, “a figura da Virgem de Guadalupe apareceu em 1531 a um índio no local de um antigo santuário dedicado a Tonantzin, a deusa asteca que mais se assemelhava ao

---

6 “Regina can be understood as a worldly Virgen de Guadalupe, Gabo becomes her heavenly son”.

conceito cristão da Mãe de Deus” (ÁLVAREZ, 2008, p. 119).<sup>7</sup> Porém, a Virgem de Guadalupe possui um caráter ambíguo, como observa a professora de Estudos Chicanos Theresa Delgadillo: “Historicamente, Nossa Senhora de Guadalupe tem sido utilizada a serviço tanto da acomodação, ou seja, para conquistar índios convertidos à Igreja, quanto da rebelião, para simbolizar o nacionalismo mexicano contra o domínio espanhol [...]” (DELGADILLO, 1998, p. 898).<sup>8</sup> Por um lado, ela é um símbolo da colonização espanhola, que impôs o catolicismo europeu aos povos nativos, tendo sido a religião católica uma das maiores forças no estabelecimento do sistema colonial. Por outro, ela é também uma ligação com deidades indígenas.

Deste modo, essa potente imagem possui também seus questionamentos, como coloca ainda Álvarez: “Para as feministas chicanas, a onipresença da Virgem incita sentimentos ambivalentes. Algumas, independentemente da religiosidade, a aceitam como uma presença guardiã, como Mãe; outras a consideram a virgem que aparece no

---

7 “The figure of the Virgin of Guadalupe appeared in 1531 to an Indian, on the site of a former shrine dedicated to Tonantzin, the Aztec goddess who most resembled the Christian concept of the Mother of God”.

8 “Historically, Our Lady of Guadalupe has been deployed in the service of both accommodation, that is, to win Indian converts to the Church, and rebellion, to symbolize Mexican nationalism against Spanish domination [...]”.

binário virgem/prostituta” (2008, p. 121).<sup>9</sup> Como afirma a professora Tey Diana Rebolledo (1995, p. 52-53), a virgem católica é frequentemente representada como uma figura unidimensional, sendo uma imagem de pureza, da mãe que não tem pecados e que possui apenas aspectos benéficos nutridores, de cuidado e proteção, representando desta forma somente características positivas para as mulheres, além de possibilitar a visão de ser uma figura um tanto passiva criada pelo patriarcado. Ela seria assim a imagem de um ideal feminino inatingível, um modelo impossível de ser seguido pelas mulheres comuns: “[...] ela é a Mãe a ser imitada, o modelo a ser seguido, em que a feminilidade chicana deve reproduzir e aplicar esses mesmos valores para servir seus maridos e filhos”<sup>10</sup> (ÁLVAREZ, 2008, p. 124).

Porém, o que tem ocorrido na literatura feminina chicana é um revisionismo de sua simbologia, recuperando a sua conexão mais original com aspectos nativos e valorizando especialmente sua característica como mulher e mestiça. Assim, como bem aponta Álvarez (2008, p. 121-122), a Virgem de Guadalupe é um símbolo no qual o catolicismo espanhol se combina com sistemas de crenças indígenas

9 “For Chicana feminists, the Virgin’s omnipresence incites feelings of ambivalence. Some, regardless of religiosity, accept her as a guardian presence, as a Mother; others consider her to be the virgin who appears in the binary of virgin/whore”.

10 “[...] she is the Mother to imitate, the role model which Chicana womanhood should emulate and apply these same values to serving their husbands and children”.

em divindades femininas, sendo uma fusão das culturas espanhola (Virgem Maria católica) e indígena (Tonantzin). Tal como afirma a pesquisadora Sarah Ramirez: “Embora haja divergências, Guadalupe-Tonantzin continua sendo um símbolo da consciência chicana e da realidade social, espiritual e política chicana, bem como um símbolo de justiça, empoderamento e esperança na luta pela sobrevivência” (RAMIREZ, 2002, p. 233).<sup>11</sup>

Além disso, Guadalupe é inevitavelmente uma santa ligada à fronteira: “[...] uma leitura fronteiriça da Virgem a apresenta como uma deusa que atravessa a fronteira por direito próprio”<sup>12</sup> (ÁLVAREZ, 2008, p. 120). Ao ser adotada pelos chicanos, fica ainda mais evidente sua conexão com a divisa México-Estados Unidos: “[...] a Virgem de Guadalupe é a única divindade cuja especificidade é a de estar na fronteira, assim como o povo chicano, e por isso ela é considerada sua protetora”<sup>13</sup> (GHIBAN, 2012, p. 13). Nesse cruzamento, seu papel de mediadora fica evidenciado: “[...] a posição da Virgem de Guadalupe como uma mediadora

---

11 “Though there are disagreements, Guadalupe-Tonantzín remains a symbol of both Chicana/o consciousness and the social, spiritual, and political Chicana/o reality, as well as a symbol of justice, empowerment, and hope in the struggle to survive”.

12 “[...] a borderland reading of the Virgin presents her as a border-crossing goddess in her own right”.

13 “[...] the Virgin of Guadalupe is the only deity whose specificity is that of being on the borderlands, just like the Chicano people, so that is why she is considered their protector”.



cultural é muito importante e a onipresença e força de sua figura nas culturas mexicana e chicana é indiscutível, pois fornece um elo entre o passado mexicano e o presente estadunidense” (ÁLVAREZ, 2008, p. 131-132). Além disso, as pensadoras chicanas reivindicam para a Virgem um papel de mediadora não apenas cultural, mas também de gênero, raça e história (2008, p. 132). Poks traz essa característica da santa para a personagem de Castillo: “Como seu nome sugere, Regina é a rainha e deusa da fronteira mexicana” (2017, p. 103).<sup>14</sup> Deste modo, seu nome, Regina Ana, é de grande importância para a personagem e tudo o que ela simboliza no romance, evidenciando sua característica maternal e mediadora.

Tanto Regina como Gabo vivem momentos de angústia e medo com o desaparecimento de Rafa, e além dele, outra “ausência presente” na obra é da falecida mãe de Regina, cujo nome nunca é mencionado, sendo quase sempre chamada por ela apenas como “mamá”. Regina possui uma faceta materna apesar de nunca ter tido filhos biológicos, contudo demonstra ter vivido uma relação difícil com sua própria mãe. Como afirma a professora de Estudos Chicanos e Latino-Americanos Cristina Herrera sobre essa questão em *The Guardians*: “[...] em um romance investido em

14 “As her name suggests, Regina is the queen and goddess of the Mexican borderlands”.

apresentar o lado humano da questão emocionalmente carregada e profundamente divisória da imigração, o que também prevalece logo no início do texto é a preocupação de Regina com sua falecida mãe [...]” (HERRERA, 2014, p. 146).<sup>15</sup> Deste modo, apesar de atuar como guardiã e figura materna para Gabo ao longo do romance, fica nítido como Regina se coloca frequentemente como filha atormentada por uma mãe morta há tempos.

Logo no início da obra, Regina menciona sua mãe pela primeira vez após recordar que costumava trocar as fraldas de Gabo quando era bebê, e que agora que ele estava com quinze anos e morando com ela, fica envergonhado em ser visto de cueca. Regina diz que também fica constrangida em ser vista com suas roupas de baixo, e que após trinta anos como viúva, ela se veste por conforto, e então menciona como sua mãe criticava seu luto e seu falecido marido Junior: “Pare com todo esse luto [...] Você só estava casada há seis meses. O cara era viciado em drogas, por Deus!”<sup>16</sup> (CASTILLO, 2007, p. 3). Essa menção à sua mãe tão cedo no texto já revela o quanto a figura materna é significativa para a personagem: “[...] Regina menciona sua

15 “[...] in a novel invested in presenting the human side of the emotionally charged and deeply divisive issue of immigration, what is also prevalent early in the text is Regina’s preoccupation with her long-dead mother [...]”

16 “Stop all this mourning [...] You were only married six months. The guy was a drug addict, por Dios!”

mãe nas duas primeiras páginas do romance, antes mesmo de se referir à espera pelo retorno de Rafa”<sup>17</sup> (HERRERA, 2014, p. 158).

A narradora diz não saber sobre qualquer envolvimento de Junior com drogas, e comenta como sua mãe costumava agir: “Mamá sempre tinha um jeito de mudar as coisas para mim, de vê-las da pior forma possível. Provavelmente não é uma coisa legal dizer que você está feliz por sua mãe estar morta. Mas eu estou feliz por ela não estar por perto”<sup>18</sup> (CASTILLO, 2007, p. 3-4). Regina deixa claro o seu alívio por não ter que conviver mais com a mãe, porém isso é paradoxal, uma vez que a constância com que pensa na mãe mostra o quanto a figura materna ainda a influencia: “Regina está bastante consciente das expectativas culturais que exigem reverência por sua falecida mãe, mas na verdade o que ela sente é temor de sua mãe e até mesmo uma sensação de alívio por ela estar morta”<sup>19</sup> (HERRERA, 2014, p. 159).

Em outro momento, Regina comenta que sua mãe costumava lhe dar uma bofetada quando ela estava

---

17 “[...] Regina mentions her mother within the first two pages of the novel, even before referring to their wait for Rafa’s return”.

18 “Mamá always had a way of turning things around for me, to see them in the worst light possible. It’s probably not a nice thing to say you are glad your mother’s dead. But I am glad she’s not around”.

19 “[...] Regina is all too aware of cultural expectations that demand reverence for her dead mother, but in fact what she feels is dread for her mother and even a sense of relief that she is dead”.

sonhando acordada, indicando a rigidez e agressividade de seu comportamento. Em seguida, conta que Gabo havia encontrado um falcão morto, dizendo que seu pescoço estava quebrado, mas que de outra forma ele poderia parecer estar apenas dormindo, como geralmente dizem a respeito das pessoas quando estão em seus caixões, lembrando-se então de sua mãe morta: “Exceto Mamá. O agente funerário tinha pintado um batom laranja tão brilhante e um pó claro demais para sua pele que ela parecia morta com certeza”<sup>20</sup> (CASTILLO, 2007, p. 9). Na observação de Herrera (2014, p. 155), a mãe morta, tal como aparece em escritos de mulheres, é uma figura a ser combatida e descartada se a filha quiser ter alguma chance de construir sua própria vida de forma significativa. E é contra isso que Regina parece se debater, mostrando ao mesmo tempo sentir atração e repulsa por sua mãe.

Regina lembra-se de que sua mãe foi trabalhar como cozinheira aos quinze anos de idade em um rancho de propriedade de Metatron, cujo filho viria a se envolver com ela, repetindo o velho clichê do jovem filho do patrão que se relaciona com a jovem criada. Eles, porém, tiveram três filhos – Regina, Rafa e Gabriel, que tinham uma vida mais ou

---

20 “Except for Mamá. The mortician had painted on such bright orange lipstick and powder too light for her complexion she looked dead for sure”.

menos confortável no rancho até que, por uma fatalidade, o pai de Regina e seu irmão Gabriel foram mortos por um touro, o que resultou na expulsão de Regina, sua mãe e seu irmão Rafa por Metatron, que tiveram então que sair do rancho e procurar por outra forma de sobrevivência. Fica claro como a mãe de Regina teve uma vida bastante difícil, enfrentando diversos fatores que certamente se tornaram grandes obstáculos em sua vida. É possível notar questões de raça, gênero e classe, sendo indígena, mulher e pobre. A partir dessas condições, pode-se indagar qual teria sido sua autonomia em relação à própria maternidade – o que, pela época e todos os fatores mencionados, é provável que tenha sido quase nula ou nenhuma. Não é possível saber que tipo de relação ela teve com o pai de seus filhos, pois Regina não conta praticamente nada sobre seu pai.

Fato é que sua mãe ainda exerce grande poder sobre Regina, que em diversos momentos, mesmo que corriqueiros, traz sua imagem e opiniões: “[...] o texto está fortemente carregado com a relação de Regina com uma mãe morta, que continua a influenciar as escolhas de vida da filha”<sup>21</sup> (HERRERA, 2014, p. 147). Em uma dessas ocasiões, Regina comenta que contou sobre seu interesse

---

21 “[...] the text is heavily laden with Regina’s relationship with a dead mother, who continues to influence the daughter’s life choices”.

em Miguel para sua amiga Uriel, que o achou um ótimo pretendente, o que a faz lembrar-se de como sua mãe não gostava que ela tivesse amigas: “Minha amiga me deixou toda nervosa, pensando em Miguel como meu bem. É por isso que mamãe não gostava que eu tivesse amigas, que, na opinião dela, eram más influências e loucas por garotos. *Chifladas*, ela as chamava”<sup>22</sup> (CASTILLO, 2007, p. 51, grifo nosso). “*Chifladas*”, em espanhol, poderia ser traduzido por “fanáticas” ou “maníacas”, termo que se refere a alguém que perdeu o juízo, especialmente por ter se apaixonado muito, tendo suas faculdades mentais perturbadas. Assim, “Regina só pode descrever sua mãe como morta mas poderosa, demonstrando o domínio que a mãe ainda exerce sobre ela”<sup>23</sup> (HERRERA, 2014, p. 148).

Como guardiã de Gabo, Regina vê com admiração suas qualidades, mas ao mesmo tempo, está ciente de que não é fácil lidar com um adolescente e que este convívio pode ser um desafio, mas sabe que a ansiedade que sente não vem apenas disto: “No que diz respeito aos adolescentes, pelo que ouço na escola e dos pais dos alunos, Gabo poderia me deixar muito pior dos nervos. Não é por isso que

22 “My amiga got me all worked up, thinking of el Miguel as a honey. That’s why Mamá didn’t like me having girlfriends, who, in her opinion, were bad influences and boy-crazy. *Chifladas*, she called them”.

23 “Regina can only describe her mother as dead yet powerful, demonstrating the tight hold the mother still has over her”.

estou tão ansiosa o tempo todo – tendo um adolescente para cuidar agora”<sup>24</sup> (CASTILLO, 2007, p. 11). Ela comenta outras razões que fazem aumentar a sua ansiedade, sendo uma delas a menopausa, a que denomina “a Mudança”: “Nem sequer fazia parte da Mudança, como me disse o médico de Juárez no ano passado. A ansiedade é apenas parte de mim. [...] Ser uma mulher de mais de cinquenta anos sozinha por tanto tempo, viúva há trinta anos, isso poderia ser causa suficiente”<sup>25</sup> (CASTILLO, 2007, p. 11). Entretanto, ela deixa claro em seguida que a maior causa de sua ansiedade é a questão financeira, uma vez que seu salário mal paga suas contas.

Aos cinquenta anos, Regina sente as mudanças trazidas pelo processo de envelhecimento, o que afeta sua autoestima. Ela sente atração por Miguel, mas sendo ele mais jovem, ela se sente insegura e demonstra a forte influência de sua mãe até mesmo em relação à sua autoimagem, quando fica em dúvida sobre que roupa vestir para encontrar com Miguel e decide pela que mais esconde seu corpo: “Minha mãe sempre dizia que quanto

---

24 “As far as teenagers go, from what I hear at the school and from the students’ parents, Gabo could get a lot worse on my nerves. This is not why I am so anxious all the time – having a teenager to look out for now”.

25 “It was not even part of the Change, like the doctor down in Juárez told me last year. The anxiety is just part of me. [...] Being a fifty-plus-year-old woman alone for so long, widowed thirty years, that could be cause enough”.

mais velha uma mulher fica, mais ela tem que se cobrir”<sup>26</sup> (CASTILLO, 2007, p. 107). A narradora chega até mesmo a revelar em certo momento que usa o roupão velho de sua mãe, mostrando que simultaneamente rejeita e imita seu comportamento e adere aos seus gostos e opiniões. Regina admite que sua mãe continua influenciando sua vida no presente: “Eu ainda olho por cima do meu ombro de vez em quando como se minha mãe fosse aparecer do nada e começar a reclamar ou me criticar”<sup>27</sup> (2007, p. 78). Como afirma Herrera: “[...] a mãe morta não está realmente morta ou não permanece morta; ela é uma força que Regina deve enfrentar, mesmo no presente [...]” (2014, p. 148).<sup>28</sup>

Em outro momento, a personagem chega até mesmo a associar o comportamento dominador de Miguel a aspectos de sua mãe: “O engraçado é que, quando percebi que Miguel estava me lembrando da minha mãe mandona, algo dentro de mim clicou [...]. Isso começou a acontecer desde que fiz cinquenta anos, ‘o grande cinco ponto zero’ [...]”<sup>29</sup> (CASTILLO, 2007, p. 78). Ela então admite que passou

---

26 “My mother had always said that the older a woman got, the more she had to cover up”.

27 “Still, I look over my shoulder now and then like my mother is going to come out of nowhere and start on me”.

28 “[...] the dead mother is not really dead or does not remain dead; she is a force Regina must contend with even in the present [...]”

29 “The funny thing is, when I realized Miguel was reminding me of my bossy mother, something inside clicked [...]. It started happening since turning fifty ‘The Big Five-oh’ [...]”



a se tornar mais consciente da forte influência materna em sua vida somente após chegar à maturidade, mas ela mesma não enxerga este aspecto do amadurecimento – de adquirir maior sabedoria – mas apenas a perda de atributos físicos. Entretanto, “a admissão de Regina de que ela tem problemas pouco serve para lidar com o controle que sua mãe ainda tem sobre sua vida e o potencial destrutivo que isso representa para suas próprias possibilidades de felicidade e empoderamento”<sup>30</sup> (HERRERA, 2014, p. 161).

Sendo Miguel um homem divorciado, mas com dois filhos de seu casamento, Regina sente como se ele ainda estivesse comprometido, e lembra de sua mãe alertando sobre homens casados, que assediam outras mulheres: “Toda minha vida minha mãe tinha me advertido sobre homens casados. Eles estavam por toda parte [...] Todos grandes mentirosos. [...] E ela estava certa, como sempre. Esse era o problema com a minha mãe. Ela achava que estava sempre certa e estava”<sup>31</sup> (CASTILLO, 2007, p. 67-68). Como observa Herrera: “O poder da mãe sobre a filha não termina com a morte [...] E é esse poder materno, mesmo além do túmulo,

---

30 “Regina’s admission that she has issues does little to address the control her mother still holds over her life and the destructive potential this poses to Regina’s own possibilities for happiness and empowerment”.

31 “All my life my mother had warned me about married men. They were everywhere [...] Todos big liars. [...] And she was right, like always. That was the problem with my mamá. She thought she was always right and she was”.

que potencialmente aprisiona as filhas em ciclos destrutivos de dúvidas sobre si mesmas” (2014, p. 155).<sup>32</sup>

É interessante notar que as personagens mães são geralmente relacionadas com reclamações e infelicidade – além da mãe de Regina, também a falecida mãe de Gabo. Ele relembra: “Minha pobre mãe; ela nunca estava feliz. Quem poderia estar, trabalhando na colheita como nós, arrancando tomates, alcachofras, algodão, uvas [...]”<sup>33</sup> (CASTILLO, 2007, p. 19). Mais adiante, ele traz novamente a fala de sua mãe: “Minha mãe reclamava de tudo. Então ela me dizia: ‘É por isso que você tem que ir para a escola, meu filho. Assim você não acaba vivendo a vida de uma mula, como sua mãe’”<sup>34</sup> (2007, p. 39). É nítido que essas insatisfações têm relação direta com a vida que essas mulheres tinham, tendo de lutar para sobreviver e se submetendo a trabalhos exaustivos.

Neste momento, faz-se importante trazer os conceitos de maternidade e maternagem abordados por Adrienne Rich em seu pioneiro livro *Of Woman Born*, originalmente publicado

---

32 “The mother’s power over her daughter does not end with death [...] And it is this maternal power even beyond the grave that potentially imprisons daughters in destructive cycles of self-doubt.”

33 “My poor mother; she was never happy. Who could have been, working in la pisca like we did, pulling up tomatoes, artichokes, cotton, grapes [...]”.

34 “My mother complained about everything. So she would say to me, ‘This is why you have to go to school, mi’jito. So you don’t end up living the life of a burra, like your mamá’”.

em 1976. Como explica a professora de Estudos Feministas Andrea O'Reilly (2004, p. 159), maternidade (*motherhood*) é a instituição da maternidade, ou seja, um local de opressão definido pelo homem, enquanto maternagem (*mothering*) é uma experiência não patriarcal da maternidade, podendo ser uma fonte de poder. Contudo, a maioria das mulheres não exerce a maternagem, através da qual possam experienciar o papel de mãe como uma fonte de poder, mas como mais uma forma de opressão e controle de seus corpos e de suas vidas: “Através das culturas e ao longo da história, a maioria das mulheres [...] são mães dentro da instituição da maternidade; ou seja, a maternagem das mulheres é definida e controlada pela sociedade patriarcal mais ampla em que elas vivem”<sup>35</sup> (O'REILLY, 2004, p. 161). Esta visão é corroborada por Rich (1986, p. 243), quando afirma que, em uma sociedade patriarcal, o poder das mães é muito restrito, e é por meio delas que o patriarcado desde cedo ensina à pequena mulher a ter expectativas adequadas.

A exemplo das mães de Regina e de Gabo, é possível supor que aquelas mulheres não puderam exercer a maternidade de forma empoderadora, mas de modo geral como mais um fardo a ser carregado, tendo de trabalhar

---

35 “Across cultures and throughout history most women [...] mother in the institution of motherhood; that is, women’s mothering is defined and controlled by the larger patriarchal society in which they live”.

ainda mais para sustentar a si e a seus filhos. Rich (1986, p. 245) comenta que quando uma mulher tem que trabalhar muito para sobreviver, nenhuma energia materna permanece no final do dia, resultando em um estado de entorpecimento e cansaço; contudo, a criança não tem condições de perceber o sistema social ou a instituição da maternidade, e o que ela observa é apenas uma voz áspera, um par de olhos embotados, uma mãe que não a abraça e não lhe diz como ela é maravilhosa. Isso gera uma profunda marca, especialmente na filha mulher, como percebemos na personagem Regina, apesar de ela saber das difíceis condições da mãe, tendo inclusive trabalhado desde cedo a seu lado, tal como Gabo e sua mãe. Gabo, porém, parece ter sido, de certa forma, mais poupado, já que ele tinha a possibilidade de ficar com Regina de tempos em tempos, enquanto seus pais iam trabalhar.

Gabo lembra-se de quando sua tia o chamou de “meu filho” pela primeira vez, ficando emocionado: “Foi a primeira vez que ela me chamou de ‘filho’. Não deveria ser grande coisa para que eu notasse – até os professores da escola me chamavam de ‘mi’jo’ – mas de repente me senti hipersensível”<sup>36</sup> (CASTILLO, 2007, p. 20, grifo nosso).

---

36 “It was the first time she called me ‘her son.’ It should not have been a big deal so that I noticed – even teachers at school called me ‘mi’jo’ – but suddenly I felt hypersensitive”.

Ele enaltece Regina, dizendo que ela é uma mulher boa e simples, e que sabe que ela é uma viúva virgem. Gabo também se mostra ciente da solidão de sua tia e fica preocupado com ela, sabendo que não tem ninguém da família por perto e que sua única amiga não é muito presente: “Às vezes, sinto a solidão da minha tia como um leão feroz vindo lentamente em nossa direção, de muito longe. Um dia terei que deixá-la e então quem ela terá? Todo mundo precisa de família”<sup>37</sup> (CASTILLO, 2007, p. 43). A própria Regina admite se isolar: “Meu sobrinho estava certo. Eu me mantive muito isolada”<sup>38</sup> (2007, p. 138). Porém, esse isolamento se mostra mais uma influência de sua mãe, como a personagem revela: “Exceto por Uriel, eu nunca tive nenhum amigo. Mamãe sempre disse que não tínhamos tempo para eles. [...] Mexicanos precisavam trabalhar, mamãe sempre falava”<sup>39</sup> (CASTILLO, 2007, p. 137).

É notável como a mãe de Regina colocava sobre a filha os mesmos limites que enfrentava, sendo ambas mulheres pobres, além de sujeitos diaspóricos naquele contexto. Isso mostra como sua mãe não possibilitou que Regina

---

37 “Sometimes I feel my aunt’s loneliness like un león feroz slowly coming toward us from far away. One day I’ll have to leave her and then who will she have? Everyone needs familia”.

38 “My nephew was right. I kept myself too isolated”.

39 “Except for Uriel, I never had any friends. Mamá always said we didn’t have time for them. [...] Mejjicanos needed to work, Mamá always said”.

vislumbrasse uma alternativa de vida mais plena, ao se colocar como vítima e influenciar as escolhas da filha. Trazendo novamente a reflexão de Rich: “A coisa mais importante que uma mulher pode fazer por outra é iluminar e expandir seu senso de possibilidades reais. [...] Isso significa que a própria mãe está tentando expandir os limites da vida dela. *Recusar-se a ser uma vítima*: e então continuar a partir daí” (RICH, 1986, p. 246, grifo da autora).<sup>40</sup> Isso não foi possível para a mãe de Regina, o que deixou uma profunda marca na filha, mesmo em sua maturidade.

Em certo momento, Miguel conversa com Regina sobre a possibilidade de ela adotar Gabo legalmente, podendo assim colocar seus papéis em ordem e possibilitar que ele fique nos Estados Unidos para estudar. Regina então comenta: “Eu sabia que, como guardião de Gabo, provavelmente poderia tentar adotá-lo e, se o fizesse, ele não teria que voltar para o México. Mas o que Miguel estava deixando de fora era o fato de que não sabíamos se meu irmão voltaria ou não para buscá-lo”<sup>41</sup> (CASTILLO, 2007, p. 27). Mais adiante, Regina reflete sobre as notáveis mudanças de Gabo, que além de

---

40 “The most important thing one woman can do for another is to illuminate and expand her sense of actual possibilities. [...] It means that the mother herself is trying to expand the limits of her life. *To refuse to be a victim*: and then to go on from there”.

41 “I knew that as Gabo’s guardian, I could probably try to adopt him and if I did, he wouldn’t have to go back to México. But what Miguel was leaving out was the fact that we didn’t know whether or not mi hermano was coming back for him”.

transformações físicas, como na voz, também mostrava grandes alterações em seu comportamento: “[...] Eu tinha de admitir que ele não era o mesmo garoto de seis meses atrás, quando meu irmão o deixou comigo. [...] Toda a sua inocência escorria dele um pouco a cada dia e não havia nada que eu pudesse fazer para impedir”<sup>42</sup> (CASTILLO, 2007, p. 50).

Regina mostra que sabe que as mudanças de Gabo se devem não somente ao período da adolescência, mas principalmente a todo o sofrimento que ele tem passado, perdendo aos poucos sua família, ao comentar: “Aos dezesseis anos, meu Gabo adquiriu a má sorte que acompanha cada membro de nossa família. Então, meu sobrinho se agarra a Deus para obter as respostas”<sup>43</sup> (CASTILLO, 2007, p. 97). Ela menciona mais algumas mudanças que observa em Gabo: “[...] ele não me deixava mais ver seus trabalhos escolares. Ele não queria nem que eu perguntasse sobre isso. No ano anterior, ele sempre voltava para casa e me mostrava suas notas. Ele era um estudante de honra. Agora ele sequer mencionava suas aulas”<sup>44</sup> (2007, p. 161). Na verdade, Gabo

---

42 “[...] I had to admit he was not the same boy he had been six months before, when my brother left him with me. [...] All his innocence was oozing out of him a little every day and there was nothing I could do to stop it”.

43 “At sixteen, my Gabo’s got the bad luck that follows each member of our familia. So my nephew grabs on to God for the answers”.

44 “[...] he didn’t let me see his schoolwork no more. He didn’t even like me to ask about it. The year before he’d always come home and show me his grades. He was an honor student. Now he didn’t even mention his classes”.

sequer conversa mais com sua tia, como ela diz: “Gabo costumava ser melhor ouvinte do que falante, e agora ele não era nem um nem outro”<sup>45</sup> (CASTILLO, 2007, p. 162).

Como mais um exemplo da mudança de Gabo, Regina lembra-se de um dia em que ele perguntou a ela, em tom desafiador: “O que você quer que eu faça com meu futuro, tia Regina? Casar e ter filhos para dar continuidade ao nome da família... ou o quê?”<sup>46</sup> (CASTILLO, 2007, p. 58). Ao que ela reflete: “Fiquei enfurecida que meu sobrinho pensasse que tudo o que eu queria dele seria produzir um herdeiro. Por quê? Para dar continuidade ao nome de Metatron, que tinha nos deserdado?”<sup>47</sup> (2007, p. 58). Porém, apesar de Regina ter ficado indignada com o questionamento de Gabo, sua reação foi de beijar sua testa, demonstrando o intuito de acabar com o padrão de maternidade opressiva e rígida que recebeu de sua mãe (HERRERA, 2014, p. 167). Neste momento, Regina mostra que ela e Gabo utilizam um vocabulário próprio, criado por eles, misturando as línguas inglesa e espanhola e dando um sentido de hibridismo para a identidade chicana: “Colocando minhas mãos firmemente contra suas têmporas, trouxe sua

---

45 “Gabo used to be a better listener than a talker and now he wasn’t neither.”

46 “What do you want me to do with my future, Tía Regina? Get married and have kids to carry on the family name... ¿o qué?”

47 “It infuriated me that my sobrino thought that all I would want from him would be to produce an heir. Why? To carry on the name of Metatron, who had disinherited us?”



*cabezahead* para dar um beijo em sua testa cheia de espinhas. *Cabezahead* é uma de nossas palavras inventadas. De Gabo e minhas. Um vocabulário híbrido para um povo híbrido<sup>48</sup> (CASTILLO, 2007, p. 58).

O hibridismo de Regina e Gabo é ressaltado ainda pela aparência de ambos, quando Regina comenta sobre seu sobrinho: “É cabelo de índio, como o da minha mãe, mas ruivo, como o meu e do meu pai<sup>49</sup> (2007, p. 98). A narradora revela ainda que pode até mesmo se passar por estadunidense, como quando saiu em busca de alguma informação sobre Rafa, e se dirigiu a um trabalhador colhendo algodão: “Talvez ele achasse que eu mesma era uma patroa à procura de gente para trabalhar para mim. [...] O homem parecia um pouco surpreso que uma mulher com a minha aparência, praticamente uma gringa, teria um irmão em tal situação<sup>50</sup> (2007, p. 115). Fica nítido, assim, que Regina possui raízes indígenas por parte de mãe e provavelmente ascendência europeia pelo lado paterno. Ela indica ainda com mais detalhes suas origens maternas: “Minha mãe aprendeu a

---

48 “Placing my hands tight against his temples I brought his *cabezahead* down to plant a kiss on his pimply forehead. *Cabezahead* is one of our made-up words. Gabo’s and mine. A hybrid vocabulary for a hybrid people”.

49 “It’s indio hair, like my mother’s but red, like mine and my papá’s”.

50 “Maybe he thought I was a patrona myself and looking for gente to work for me. [...] The man seemed a little surprised that a woman who looked like me, practically a gringa, would have un hermano in such a situation”.

falar inglês muito bem. Mais rápido do que eu. Talvez não fosse perfeito, mas com certeza ela podia se defender. Sua primeira língua era o rarámuri. Mas Metatron arrancou isso dela”<sup>51</sup> (CASTILLO, 2007, p. 159).

É interessante notar como o relacionamento entre sua mãe e seu avô paterno reflete uma relação entre dominado e dominador, colonizado e colonizador, uma vez que ele era seu patrão e conseguiu tirar dela inclusive uma parte importante de sua cultura, a sua língua materna. Regina comenta ainda sobre o local de nascimento de sua mãe e de como ela queria conseguir partir para outro lugar: “Minha mãe nasceu em La Barranca. Ela passou a vida tentando sair de lá. Eu não nasci no Cânion do Cobre como ela. Mas eu existo em um tipo diferente de cânion”<sup>52</sup> (CASTILLO, 2007, p. 180). A região mencionada de fato existe, conhecida como Barrancas del Cobre, localizada na Serra Tarahumara no estado mexicano de Chihuahua. Regina reflete sobre a área e as condições de onde vive, nos Estados Unidos, revelando seu desejo de servir como auxílio para dar um futuro melhor a Gabo: “Tenho certeza de que nem todos neste cânion estão condenados a ficar por aqui, sem saída por toda a

51 “My mother learned to speak English pretty good. Faster than me. Maybe it wasn’t perfect but she could sure defend herself. Her first language was Rarámuri. Pero Metatron knocked that out of her”.

52 “My mamá was born in La Barranca. She spent her life trying to get out. I wasn’t born in the Copper Canyon like her. But I exist in a different kind of canyon”.

vida. Eu estava decidida a fazer com que meu Gabo saísse. Se coloque nos meus ombros, eu diria para meu sobrinho. Na minha *cabezahead*, se for preciso”<sup>53</sup> (CASTILLO, 2007, p. 180-181, grifo nosso).

Regina lembra de como Gabo teve que aguentar a vida toda suas ervas e chás, lembrando de quando ele era um bebê de 3 meses e sofria de cólicas, dizendo então que sua mãe havia acabado de falecer e não sabia para quem perguntar sobre bebês. Assim, é possível apreender que a mãe de Regina faleceu há cerca de 15 anos, e mesmo assim continua tendo grande poder sobre seus costumes e pensamentos. Como aponta Herrera (2014, p. 160), o hábito contínuo de Regina trazer sua mãe para o texto a torna presente em sua vida, sugerindo sua incapacidade ou relutância em deixá-la morta e no passado. Considerando ainda o fato de nunca mencionar seu nome, isso faz com que essa mãe seja vista não apenas como um indivíduo, mas como uma entidade, e neste caso, bastante onipresente. Um dos momentos em que isso fica mais evidente é no dia do aniversário de Regina, quando os três homens com quem agora convive – Gabo, Miguel e Milton – a levam para celebrar em uma “charreada”, que ela explica ser um

---

53 “I am sure not everyone in this canyon is condemned to stay down here with no way out his whole life. I was determined to see that my Gabo got out. Stand on my shoulders, I’d say to mi sobrinho. On my cabezahead, if you have to”.

rodeio de estilo mexicano, dizendo ter sido o melhor dia de sua vida. Regina reflete que não sabe sequer como reagir a um momento feliz como este:

Mamãe estava certa. Sempre fui um pouco louca. Louco, eu diria agora, seria não reconhecer um momento feliz, mesmo que ele me batesse na cara. O que havia de errado em se sentir feliz, mesmo que só de vez em quando? Não sei. Quando você cresce ouvindo que sorrir é demais, assim como dizem para você não chorar, você não sabe o que fazer. Então você fica parado, como uma estátua com um pombo na cabeça. É por isso que eu não sabia como reagir ao mais lindo dia de meu santo que já tive.<sup>54</sup> (CASTILLO, 2007, p. 152)

Neste dia, Regina evidencia todo o seu amor por Gabo, exaltando seu orgulho ao vê-lo no centro da arena, cantando de olhos fechados: “[...] ele hipnotizou a multidão. Algo quase impossível para os mexicanos em um rodeio. Mas ele fez isso, *mi’jo*, com tanta ressonância – uma boa palavra. Uma palavra perfeita para uma voz perfeita. Não era apenas a minha opinião. Todo mundo ficou fascinado”<sup>55</sup> (CASTILLO, 2007, p. 155, grifo nosso). Neste momento, chamando Gabo

54 “Mamá was right. I always was a little bit loca. Crazy, I’d say now, is not knowing a happy moment even if it bopped me on the head. What was wrong with feeling feliz, even if just now and then? I don’t know. When you grow up being told smiling is too much, just like you are told not to cry, you don’t know what to do. So you stay still, like a statue with a pigeon on its head. That is why I didn’t know how to react on the most beautiful día de mi santo that I’ve ever had”.

55 “[...] he had the crowd mesmerized. Nearly impossible for Mexicans at a rodeo. But he did it, *mi’jo*, with such resonance – a good word. A perfect word for a perfect voice. It wasn’t just my opinion. Everyone was starstruck”.

de “meu filho”, ela se coloca na postura clichê de mãe coruja. Porém, ela já havia se exaltado com ele em outro momento, após ter ficado muito preocupada com sua saúde: “E em vez de abraçá-lo e dizer o quanto eu estava feliz por ele estar bem, antes que ele pudesse dizer uma palavra, comecei a gritar com ele sobre tudo o que ele tinha feito para me aborrecer ultimamente”<sup>56</sup> (CASTILLO, 2007, p. 121). Esta também se mostra uma postura típica de mãe, mas Regina se mostra consciente de que se exaltou e de que sabia que o que ela queria mesmo era tê-lo abraçado.

Em outro momento, Regina conta que foi até o local de trabalho de Gabo a pretexto de comprar algum item para cozinhar, mas que na verdade tinha ido até lá para checar se seu sobrinho estava mesmo trabalhando, preocupada por ele estar sendo influenciado pelas amizades com membros de uma gangue, comentando em seguida: “O trabalho de uma mãe (mesmo de uma substituta como eu) nunca termina”<sup>57</sup> (CASTILLO, 2007, p. 121). Neste momento, “[...] Regina se identifica com sua santa como a ‘padroeira das mães tardias’, revelando sua aceitação voluntária do papel de mãe substituta de Gabo e nomeando a si mesma de

---

56 “And instead of hugging him and telling him how happy I was that he was all right, before he could say a word, I started yelling at him about everything that he had done to upset me lately”.

57 “The job of a mother (even a substitute one like me) never ends”.

modo consciente como mãe”<sup>58</sup> (HERRERA, 2014, p. 166). Em seguida, a personagem ouve do próprio Gabo que ela tem feito seu melhor como mãe: “[...] não se preocupe, minha tia. Você tem sido mais mãe para mim do que eu poderia ter pedido... mais do que eu merecia”<sup>59</sup> (CASTILLO, 2007, p. 173).

Regina se lembra de como sua mãe se envolvia em tudo e pertencia ao grupo de mulheres da igreja, dizendo que ela conhecia todo mundo e que metade da cidade foi ao seu funeral. Porém, afirma que sua mãe sempre saía enquanto ela ficava em casa, refletindo: “Às vezes me pergunto como teria sido minha vida se minha mãe não tivesse sido tão rígida comigo”<sup>60</sup> (CASTILLO, 2007, p. 159). A personagem então diz que teria feito várias coisas que não fez, como aprender a nadar, revelando ainda que teria ido em busca de seu diploma superior se não tivesse sido desencorajada por sua mãe: “Mamãe dizia que tanta escola era uma perda de tempo. Nós precisávamos trabalhar”<sup>61</sup> (2007, p. 159).

A narradora então revela querer exercer seu papel materno em relação a seu sobrinho diferente da forma

58 “[...] Regina identifies with her saint as the ‘patroness of late- in-life mothers,’ revealing her willing acceptance of a role as Gabo’s surrogate mother and the conscious naming of herself as a mother”.

59 “[...] don’t worry, mi tía. You have been more mother to me than I could have ever asked for... more than I deserved”.

60 “Sometimes I wonder what my life would have been like if my mamá had not been so strict with me.”

61 “Mamá said so much school was a waste of time. We needed to work”.

como foi exercido por sua mãe: “Não quero emperrar meu sobrinho dessa forma. [...] Não deixá-lo sonhar porque quero que ele esteja por perto para fazer minhas vontades, porque tenho medo de ficar sozinha, porque me ressinto tanto de como minha própria vida resultou”<sup>62</sup> (CASTILLO, 2007, p. 160). Assim, além de sua autoidentificação como mãe, Regina também dá a entender que sua maternidade vai contrastar fortemente com a de sua mãe, e é ao se identificar como mãe de Gabo que a personagem constrói uma forma de maternidade que lhe permite criticar as práticas maternas de sua própria mãe (HERRERA, 2014, p. 166). Regina deixa claro ver sua mãe como um exemplo a não ser seguido, pois sente os efeitos de sua influência negativa em sua própria vida, e quer ser outro tipo de mãe para Gabo. Ela expressa uma forte acusação à sua mãe, mas em seguida parece se contradizer: “Estou falando da minha mãe, não de mim. Eu não culpo ninguém por minha vida ter sido emperrada”<sup>63</sup> (CASTILLO, 2007, p. 160). Sobre essa passagem, Herrera observa: “Regina afirma que não culpa ninguém, mas sua voz narrativa irônica sugere o contrário; ela dá a entender que foi, de fato, ‘emperrada’ por sua mãe, e é esse padrão

---

62 “I don’t want to stymie my sobrino that way. [...] Not let him dream because I want him around to do my bidding, because I’m afraid to be left alone, because I resent so much how my own life turned out”.

63 “I’m talking about my mother, not me. I don’t blame anyone about my life being stymied”.

que ela quer desfazer sendo mãe de Gabo” (2014, p. 168).<sup>64</sup> Assim, apesar de ver as mudanças de Gabo, Regina busca agir com ele de modo diverso de como sua mãe agia com ela.

A narradora se coloca de forma ambígua em relação à sua mãe, pois ao mesmo tempo em que se mostra crítica sobre o modo como ela exercia sua maternidade, também dá muita voz e poder a ela. Regina revela ainda temer se tornar como ela, o que fica claro quando comenta que se sente tonta o tempo todo: “Talvez seja a minha pressão arterial. Mamãe tinha pressão alta. Ela também tinha diabetes, coração fraco, varizes, bursite... o que ela não tinha? Durante toda a vida, mamãe teve debilidades físicas”<sup>65</sup> (CASTILLO, 2007, p. 118). Neste momento, em que a personagem se vê em pleno processo de envelhecimento, surge o temor de se parecer com a mãe em termos de problemas de saúde: “À medida que envelheço, fico pensando que vou ficar doente com tudo, assim como minha mãe”<sup>66</sup> (2007, p. 118). “[...] Regina teme que sua vida acabe como a de sua mãe, uma preocupação que não só ressalta a associação de sua mãe com a morte e a decadência, mas também revela o poder da mãe morta

---

64 “Regina claims that she does not blame anyone, yet her ironic narrative voice suggests otherwise; she implies that she was, in fact, ‘stymied’ by her mother, and it is this pattern that she wants to undo in her mothering of Gabo”.

65 “Maybe it’s my blood pressure. Mamá had high blood pressure. She also had diabetes, a weak heart, varicose veins, bursitis... what didn’t she have? All her life Mamá had physical debilities”.

66 “As I get older I keep thinking I’m going to be sick with everything, just like mi mamá”.



sobre a filha viva”<sup>67</sup> (HERRERA, 2014, p. 161). Além de toda a identificação de uma filha mulher com sua mãe, ainda entram nesse amálgama outras questões além do gênero, que no caso de Regina e sua mãe estão relacionadas a outros aspectos que geram mais opressão pela hegemonia estadunidense. Como afirma Herrera (2014, p. 163), esses possíveis problemas de saúde sem dúvida resultam da realidade de que Regina compartilha o mesmo gênero, status socioeconômico e etnia que tornou sua mãe uma figura marginalizada dentro da cultura dominante dos Estados Unidos.

Regina novamente lembra de questões de saúde de sua mãe, dizendo que apesar de ser uma mulher ativa, ela ficou gorda, e que a diabetes piorou depois que ela fez regime, e ela acabou perdendo todo o peso que havia ganhado. Apesar de ter ficado feliz por um tempo, mais magra e se vestindo de forma mais ousada, sua mãe acabou tendo que ter uma perna amputada, e então Regina mais uma vez se compara a ela: “Meus pés e tornozelos têm ficado muito inchados ultimamente. Talvez eu acabe em uma cadeira de rodas como minha mãe”<sup>68</sup> (CASTILLO, 2007, p. 137). A obra de Castillo complexifica diversas questões, mostrando Regina

67 “[...] Regina fears that her life will turn out like her mother’s, a concern that not only underscores Mamá’s association with death and decay but also reveals the dead mother’s power over the living daughter”.

68 “My feet and ankles swell up something fierce nowadays. Maybe I’ll end up in a wheelchair like my mother”.

consciente da difícil realidade vivenciada por sua mãe e ao mesmo tempo revelando todas as árduas consequências que a personagem sofreu como filha daquela mulher, acarretando em uma rejeição de diversos aspectos maternos e um temor de que possa se tornar igual a ela, especialmente em relação a questões físicas, como uma má herança genética que a poderia deixar com todos os problemas de saúde que sua mãe enfrentou.

Assim, é pertinente trazer o conceito de matrofobia, que, como define Rich (1986, p. 235), não é o medo da mãe ou da maternidade, mas o medo da filha de se tornar como sua mãe. A teórica afirma ainda que é muito mais fácil odiar e rejeitar uma mãe por completo do que enxergar além dela, vendo as forças que agem sobre ela, e que onde uma mãe é odiada ao ponto da matrofobia, também pode haver uma profunda atração subjacente em direção a ela, um pavor de que, se a filha relaxar a guarda, se identificará com a mãe completamente. É exatamente isso o que parece ocorrer com Regina em relação a sua mãe – um grande ressentimento e raiva geralmente guardados, que se tornam simultaneamente uma repulsa e um impulso em direção a ela, fazendo-a sempre presente em sua vida mesmo depois de morta.

Trazendo novamente as reflexões de Rich (1986, p. 236), a matrofobia pode ser vista como uma divisão feminina

do eu, um desejo de libertar-se de uma vez por todas da escravidão de nossas mães, um anseio por individualidade e liberdade, uma vez que a mãe representa a vítima presente em cada mulher, ou seja, a mulher não livre, a mártir, sendo que as personalidades das filhas parecem perigosamente se confundir e sobrepor às de suas mães. Acrescentaria ainda que não apenas aspectos de personalidade, mas também traços físicos são muito acentuados, especialmente na relação entre mãe e filha mulher, sendo impossível que a descendente não se compare de alguma forma à sua progenitora, como faz Regina na obra de Castillo. De acordo com a professora e pesquisadora María Dolores Martínez Reventós (1996, p. 286), a filha é tipicamente identificada em relação à mãe como sua continuação ou duplo, e na tentativa da filha de escapar da prisão onde esta se sente cativa do desejo de sua mãe por um duplo especular, é comum que se trave uma guerra de identidade contra sua mãe, na qual o “território disputado” é, muitas vezes, seu próprio corpo. Isso fica explícito em Regina, mostrando a influência sombria da falecida mãe em sua vida, querendo se diferenciar dela mas, ao mesmo tempo, se identificando com muitas de suas características, tanto físicas como comportamentais.

Reventós (1996, p. 288) afirma que na tradição literária feminina da matrofobia, as piores mães são aquelas

que falham em dar amor e atenção adequados, com os consequentes efeitos negativos para a filha, dentre eles a falta de autoestima e o senso de exclusão da filha como resultado da falta de amor e espelhamento materno. Por outro lado, o discurso de exclusão materna da filha é representado fora da matrofobia quando essa exclusão é mostrada como um efeito de uma exclusão sociocultural mais ampla, ou seja, quando a relação privada entre mãe e filha é contextualizada dentro das circunstâncias gerais que a moldam, mostrando que o contexto social que gera a negligência materna é mais culpado do que a mãe negligente individual (REVENTÓS, 1996, p. 289-290). É possível dizer então que em *The Guardians* a relação entre mãe e filha é colocada ao mesmo tempo dentro e fora da matrofobia, não deixando de apontar os defeitos e abusos individuais maternos, mas também sinalizando todo o contexto de marginalidade e opressão vivido pela mãe, que se torna um obstáculo para uma maternagem mais consciente e afetuosa. “Para Regina, sua misteriosa mãe serve como um lembrete de suas experiências compartilhadas de pobreza e racismo e de sua incapacidade de escapar de tais formas de opressão”<sup>69</sup> (HERRERA, 2014, p. 158).

---

69 “For Regina, her mysterious mother [...] serves as a reminder of their shared experiences of poverty and racism and their inability to escape such forms of oppression”.

Além de tudo, Regina sente que era preterida pela mãe com relação a seus dois irmãos homens: “Minha mãe sempre achou que eu não tinha jeito para muita coisa. Eu sei disso. Seu filho Gabriel, sim. E o pequeno Rafael. ‘Ele poderia ter feito tanto com sua vida’”<sup>70</sup> (CASTILLO, 2007, p. 206). Regina sente o peso da rejeição devido ao seu gênero, o que dá a entender que sua mãe acredita que as mulheres têm naturalmente menos habilidades que os homens e menor possibilidade de realização em suas vidas. Regina prossegue, evidenciando a grande dor que sentia com a fala de sua mãe: “‘Rafa tem uma mente para a matemática. Tem uma mão boa para o desenho. Ele poderia ter feito o que quisesse... mas você, filha’, ela sempre dizia, sem terminar, e depois dava uma risadinha. Apenas o suficiente para me fazer sentir como se ela estivesse sentando sobre meu peito”<sup>71</sup> (CASTILLO, 2007, p. 206). Essa preferência pelo filho do sexo masculino reforça a rejeição da filha, que, como sua própria mãe, está sendo excluída como mulher em uma sociedade patriarcal (REVENTÓS, 1996, p. 290). Vê-se assim que a mãe de Regina agia de forma que sua filha se sentia diminuída, como se projetasse nela sua própria dificuldade em ser uma

---

70 “My mamá always thought I wasn’t really cut out for much. I know that. Her son Gabriel, yeah. And little Rafael. ‘He could have done so much with his life’”.

71 “‘Rafa’s got a mind for mathematics. He’s got a good hand for drafting. He could have done anything he wanted... but you, hija,’ she always said, without finishing, and then she’d laugh a little laugh. Just enough to make me feel like she was sitting on my chest”.

mulher naquele contexto, aliando ainda ao seu gênero a sua etnia e classe social, como se não houvesse qualquer escolha diferente possível.

Um momento em que a atitude da mãe fica bastante explícita como abusiva é quando Regina comenta sobre as cartas que trocava com Junior, dizendo que sua mãe as havia tomado: “Minha mãe as havia levado. Quem mais? Era apenas o jeito dela. Ela queria me impedir de me atormentar. A aspereza era sua maneira de dizer: não espere muito da vida”<sup>72</sup> (CASTILLO, 2007, p. 207). Regina acaba justificando o abuso de sua mãe, parecendo não querer reconhecer que ela não tinha o direito de fazer isso, tirando uma parte importante de seu passado, além de ela não ser mais nenhuma criança. Como observa Rich: “A ansiosa pressão de uma mulher sobre outra para se conformar a um papel degradante e desanimador dificilmente pode ser chamada de ‘maternagem’, mesmo que ela faça isso acreditando que ajudará sua filha a sobreviver” (1986, p. 245).<sup>73</sup>

Rich (1986, p. 243) afirma que a mulher “sem mãe” pode reagir negando sua própria vulnerabilidade, negando que

---

72 “My mamá had taken them. Who else? It was just her way. She wanted to keep me from tormenting myself. The harshness was her way of saying, Don’t expect too much from life”.

73 “The anxious pressure of one female on another to conform to a degrading and dispiriting role can hardly be termed ‘mothering,’ even if she does this believing it will help her daughter to survive”.

tenha sentido qualquer perda ou ausência de maternagem, podendo passar a vida provando sua força na “maternagem” de outras pessoas, e, em certo sentido, dando aos outros o que ela mesma não teve. É interessante ver isso em Regina, pois apesar de não ter tido filhos, ela mostra ter uma inclinação, desde menina, ao cuidado com criaturas mais frágeis. Ela diz ter tido muitos animais de estimação de quem cuidava, muitas vezes junto de Junior, com quem acabou se casando: “Durante toda a minha infância tive um burrinho de estimação, cabritos para cuidar, duas tartarugas de estimação por muito tempo, e sempre cuidava dos coelhos que mantínhamos em gaiolas”<sup>74</sup> (CASTILLO, 2007, p. 29).

Sobre as cartas trocadas com Junior e tomadas por sua mãe, Regina diz sentar todas as noites para reescrever cada uma delas, lembrando-se de como ele a chamava de “preciosa paloma” e ela a ele de “precious dove”, dizendo que quando eles eram crianças, no rancho de seu avô Metatron, os dois criaram a “Ordem Secreta da Pomba Sagrada”, e que quando Junior foi para a guerra, ele disse que ia deixá-la encarregada de cuidar de todas as criaturas inocentes. Ela relembra: “Caminhando para casa da fábrica de pimenta onde trabalhei naquele ano, fingia que todos

---

74 “Throughout my childhood I had a pet burrito, cabritos to watch, two pet box turtles for a long time, and I always got to take care of the baby bunnies we kept in cages”.

os passarinhos, cachorros, gatos, cavalos, galos – qualquer animal pelo qual eu passasse – estavam sob meus cuidados. Eu jogava migalhas e deixava restos de comida para eles”<sup>75</sup> (CASTILLO, 2007, p. 208). É possível assim saber um pouco mais sobre a relação de Regina e Junior, que tinham em comum o amor e cuidado com os animais, e ainda dividiam um sonho: “Quando ele voltasse para casa, nós iríamos estudar para sermos veterinários. Foi o que dissemos a nós mesmos. Éramos apenas crianças. Nenhum sonho é grande demais quando se é tão jovem”<sup>76</sup> (CASTILLO, 2007, p. 208).

Aqui é interessante trazer a história de Winnie, cadela de Regina, que foi um presente de Natal seu para Gabo quando ele tinha dois anos, em uma das vezes em que seus pais o deixaram com ela para trabalhar. Gabo deu à cadela este nome por causa de sua história favorita, *Winnie-the-Pooh*. Mais à frente, Regina a apelidou de *Tuerta*, devido a ter ficado com apenas um olho, pois o outro havia sido arrancado ao ficar preso em um cacto. Posteriormente, Winnie ficou com câncer, mas Regina não teve dinheiro para a cirurgia. Ela lembra que pegou o animal de um vizinho, contando que a cadela veio de uma ninhada de dezesseis, comentando que

75 “Walking home from the Chile plant where I worked that year, I pretended all the pajaritos, dogs, cats, horses, roosters – any animals I passed – were in my charge. I’d throw migas around and leave scraps of food out for them”.

76 “When he came home we were going to study to be veterinarians. That’s what we told ourselves. We were just kids. No dream is too big when you’re that young”.



eram muitos filhotes para a mãe dar conta e que ela acabou esmagando alguns por acidente. Depois de algum tempo, Regina diz que encontrou “la Tuerta Winnie” morta, deitada na cozinha, e que sem dizerem qualquer palavra, ela e Gabo a enterraram ao lado do cacto que havia arrancado um de seus olhos.

Mais adiante, Regina volta à história de Winnie e de seus irmãos mortos pela mãe: “Na época em que Winnie nasceu [...], lembro-me de todos os cachorrinhos que foram esmagados pela mãe. Por acidente. Mas ainda assim. Seis deles. Ajudei o fazendeiro e sua esposa a recolhê-los, porque a mãe era muito protetora; ela estava mostrando os dentes para nós”<sup>77</sup> (CASTILLO, 2007, p. 200). Regina não faz nenhuma relação desse evento com sua própria vida, mas é possível associar aquela cadela a uma mãe protetora que ao mesmo tempo mata seus filhos por acidente, como sua própria mãe, que Regina diz que muitas vezes queria protegê-la, mas que acabou matando vários de seus sonhos e possibilidades na vida. A personagem ainda se mostra impressionada ao relembrar a cena dos filhotes, mais de dez anos depois: “Eles eram tão pequenos. Seus olhinhos ainda estavam fechados. Eles nunca chegaram a ver a luz do dia ou a saborear o leite.

---

77 “Back when la Winnie was born [...], I remember all the puppies that had been crushed by the mother. By accident. But still. Six of them. I helped the farmer and his wife gather them up because the mother was so protective; she was baring her teeth at us”.

Ela simplesmente os esmagou, por acidente, como eu disse”<sup>78</sup> (CASTILLO, 2007, p. 200).

É também de certa forma por acidente que, ao fim da narrativa, seu sobrinho Gabo é tragicamente assassinado por Tiny Tears, sua colega de turma da escola, que fazia parte de uma gangue e estava envolvida com crimes e drogas. Ela estava sendo mantida presa em uma casa e continuamente drogada e abusada, e quando Gabo tentava ajudá-la a sair de lá, acabou sendo golpeado por ela com um caco de vidro. Tiny Tears era ainda mãe adolescente, e após sua prisão sua pequena filha ficou a ponto de ser encaminhada para adoção. Neste momento é provado que, mesmo mantendo-se virgem, sem gerar filhos, isso não foi impedimento para que Regina pudesse exercer o papel de mãe. Além de tratar Gabo como filho, depois de sua terrível morte ela decide, em uma atitude corajosa e audaciosa, adotar a filha da jovem que matou seu sobrinho, expandindo desta forma o sentido de maternidade para além de relações consanguíneas, em um ato de compaixão e solidariedade, mostrando que a família pode se estender para além da fronteira da consanguinidade.

A personagem se mostra preocupada em proteger e garantir a sobrevivência das gerações mais novas: “Apesar

---

78 “They were so small. Their ojitos still shut. They never even got to see light or taste milk. She just crushed them, by accident, like I said”.

do trágico destino de seu amado sobrinho, Regina expande sua identidade como mãe ao escolher cuidar do bebê de Tiny Tears, a quem mais tarde renomeia Gabriela [...]”<sup>79</sup> (HERRERA, 2014, p. 170). Na verdade, a bebê ainda sequer tinha sido nomeada, e Regina dá a ela um nome significativo, através do qual homenageia seu falecido sobrinho e também seu finado irmão. Na decisão de Regina pela adoção da bebê, pesa mais uma vez a influência de sua mãe, porém desta vez de uma forma positiva, quando enfim a narradora parece fazer as pazes com ela, sendo capaz de enxergar mais claramente seus aspectos positivos, tais como generosidade e solidariedade:

María Dolores Jiménez, conhecida por todos como Tiny Tears. Uma mãe de dezessete anos que vai a julgamento como adulta. Essa não foi minha decisão. Essa é a decisão do sistema judicial. Minha decisão é cuidar da criança. Tiny Tears não quer. Sua própria mãe também não queria. A criança estava prestes a ir para um orfanato. Eu não fui criada assim. Minha mãe pode ter sido dura, mas ela não era assim. Ela sempre dizia: “Sempre há feijão suficiente na panela para alimentar a todos”.<sup>80</sup> (CASTILLO, 2007, p. 209)

---

79 “Despite her beloved nephew’s tragic fate, Regina expands her identity as a mother by choosing to care for Tiny Tears’s baby, whom she later renames Gabriela [...]”

80 “María Dolores Jiménez, known to everyone as Tiny Tears. A seventeen-year-old mother who is going to trial as an adult. That wasn’t my decision. That’s the decision of the court system. My decision is to care for the child. Tiny Tears don’t want it. Her own mother didn’t want it, neither. The toddler was about to go to foster care. I wasn’t raised like that. My mother may have been harsh but she wasn’t like that. She always said, ‘There are always enough frijoles in the pot to feed everyone’”.

Ao tomar esta decisão, Regina transforma não apenas sua própria vida, tornando-se oficialmente mãe, como muda também a de uma bebê inocente, que nasceu em um contexto repleto de dificuldades, mas que ainda pode dispor da chance de ter uma vida melhor do que a de suas mães biológica e adotiva: “Regina pode não ter sido capaz de salvar seu sobrinho da morte, mas ela pode potencialmente salvar a vida de Gabriela”<sup>81</sup> (HERRERA, 2014, p. 171). Além de dar uma nova chance para a bebê, Regina também possibilita um novo horizonte para sua própria vida, uma forma de renovação de si mesma, uma vez que ela pode sair do papel de filha e abraçar de vez a função de mãe, deste modo compreendendo melhor sua própria mãe. Apesar de o romance terminar no momento da adoção e não ser possível saber que rumo a história seguirá, há um vislumbre do potencial de Regina sair de uma relação doentia que se perpetuava com sua mãe mesmo após sua morte e em direção a uma vida com novas perspectivas para si mesma e, principalmente, para a jovem vida pela qual é agora responsável.

Interessante notar que é somente após assumir a maternidade e construir sua identidade como mãe de fato e de direito que Regina consegue ver sua própria mãe com um

---

81 “Regina may not have been able to rescue her nephew from death, but she can potentially save Gabriela’s life”.

olhar mais afetuoso, admitindo um lado generoso e bondoso dela. De fato, Regina atribui sua decisão pela maternagem à sua mãe, que apesar de ter sido dura também foi generosa, e mesmo rejeitando o modelo de maternidade de sua mãe ao longo do romance, transmite a generosidade dela ao seu sobrinho e à sua nova filha (HERRERA, 2014, p. 171). Provavelmente de forma diferente de sua mãe, Regina pôde escolher abraçar o papel de mãe, possibilitando deste modo o exercício de uma maternagem consciente, para além da instituição imposta da maternidade, fazendo desta atribuição uma forma de empoderar a si mesma e a criança que escolheu criar. Regina desafia as noções de maternidade de sua mãe e de sua cultura unindo virgindade e empoderamento, força e afeto, rejeitando o controle negativo da mãe morta por meio de seu papel como mãe virgem (HERRERA, 2014, p. 172). A maternagem de Regina se mostra atrelada a um empoderamento, não como poder sobre os outros, mas como uma força transformadora positiva, especialmente de si mesma, uma vez que sua decisão possibilita que ela saia do papel de filha mal-amada para o de mãe além do sangue: “[...] a adoção de Gabriela é um ato de maternagem feminista, pois protegerá a criança de ficar órfã, bem como de que se torne uma vítima perpétua do estilo de vida violento de sua

mãe biológica e de um sistema de adoção problemático”<sup>82</sup> (HERRERA, 2014, p. 170-171).

Rafa era o único parente vivo de Regina além de Gabo, e os dois morrem ao fim da narrativa, encerrando assim a linhagem de sua família. Porém, Regina promove uma continuidade, não através de vínculos consanguíneos, mas de laços afetivos, além de uma forte consciência social, dando a chance de uma vida digna a uma jovem bebê que poderia passar a sua vida em um orfanato, sem uma família, ou talvez acabar seguindo os mesmos passos de sua mãe biológica. Não é possível saber de que forma Regina desenvolverá sua maternagem de Gabriela, mas ao fim do romance há uma infinidade de possibilidades, especialmente como esperança de um novo horizonte, após eventos tão trágicos. Porém, após todos os acontecimentos vividos por Regina, se mostra possível uma mudança de postura da personagem, ao se empoderar como mãe e indicar ser finalmente capaz de deixar para trás as barreiras que sentia como impostas por sua mãe. Adotando Gabriela e sendo uma mãe virgem e adotiva, Regina acaba estabelecendo uma ligação positiva com sua falecida mãe, que demonstrou a virtude de partilhar com outros, se conectando assim com sua mãe através da

---

82 “[...] adopting Gabriela is an act of feminist mothering, for it will protect the child from being motherless – as well as from becoming a perpetual victim of her mother’s violent lifestyle and of a problematic foster care system”.

sua própria versão de maternagem, não mais sinalizando uma rejeição total da influência de sua mãe morta sobre sua vida (HERRERA, 2014, p. 171).

Ao assumir uma postura aberta e ativa, Regina abraça um sentido de irmandade e solidariedade não familiar, tornando-se plenamente uma versão terrena da Virgem de Guadalupe, a mãe virgem que cuida de todos os filhos que se apresentam a ela, abarcando não apenas um indivíduo, mas toda uma comunidade, tal como a personagem faz em menor escala, cuidando dos animais, das plantas, de Gabo, de Gabriela, e, indiretamente, da família de sua filha adotada. Aqui é interessante trazer o conceito de “(m)othering the borderlands”, tal como definido por Santos e Morey (2013), juntando os aspectos de maternagem e com questões de fronteira, como vividos pelas mulheres naquele espaço, tal como Regina: “A maternagem neste contexto abrange um reconhecimento do eu como parte e responsável pela melhoria do eu mais amplo: a comunidade, as companheiras chicanas e latinas – *La Raza*. A maternagem neste cenário torna-se um ato de solidariedade, nutrição e orientação [...]” (SANTOS; MOREY, 2013, p. 90, grifo nosso).<sup>83</sup>

---

83 “Mothering in this context is one that encapsulates a recognition of the self as part of and responsible for the betterment of the larger self: the community, fellow Chicanas, fellow Latinas – La Raza. Mothering in this milieu becomes an act of solidarity, nurturing and mentorship [...]”

Regina representa bem este conceito ao adotar uma criança com quem não possui vínculo consanguíneo nem teria qualquer obrigação, possibilitando o desenvolvimento de uma vida que estava prestes a ser colocada em uma posição de grande vulnerabilidade, trazendo mais uma vez sua ligação com a Virgem de Guadalupe como ícone feminino. Esta é uma figura de resistência e representante de uma sobrevivência cultural, que abarca uma “[...] visão inclusiva de solidariedade que inicia uma conscientização pessoal e, eventualmente, social, caracterizada por um novo sentido de maternagem que reexamina e, em última instância, redefine aquilo que separa as latinas – as fronteiras – em algo que as une”<sup>84</sup> (SANTOS; MOREY, 2013, p. 90). Além disso, há um desafio à mentalidade de “fronteira” de liminaridade e pertencimento, dando a esta um significado muito mais amplo ao se abraçar o sentido transitório ou liminar da fronteira como um local de devir e de transformação, fazendo deste espaço intermediário um local reformulado de empoderamento pessoal e comunitário (SANTOS; MOREY, 2013, p. 90-91).

Regina simboliza assim o grande ícone feminino da cultura chicana, a Virgem de Guadalupe, e além disso, levanta ainda

---

84 “[...] inclusive vision of solidarity that initiates a personal, and ultimately a social consciousness raising, characterized by a new sense of mothering that re-examines and ultimately redefines that which separates Latinas – the borderlands – into something that unites them”.



estratégias de empoderamento e transformação que não são limitadas por nenhum tipo de fronteira, apontando para outras formas mais abrangentes de maternagem, tais como “outramaternagem” e “maternagem comunitária” (“othermothering” e “community mothering”), ambos exemplos de uma ampliação da ética materna do cuidado (SANTOS; MOREY, 2013, p. 100). O’Reilly afirma que estas duas formas de maternagem são “[...] estratégias de sobrevivência, na medida em que garantem que todas as crianças, independentemente de a mãe biológica estar presente ou disponível, recebam a maternagem que proporciona bem-estar psicológico e físico, possibilitando o empoderamento” (O’REILLY, 2004, p. 11).<sup>85</sup>

A maternagem abordada aqui é aquela que une cuidado com empoderamento, além de uma possibilidade de cura, sendo este o aspecto que Santos e Morey (2013, p. 96) enfatizam em relação à sua proposta de “(m)othering the borderlands”, afirmando ser este um tipo de cura cultural. E é isso que Regina representa, tomada à imagem da Virgem de Guadalupe como uma fonte feminista de força, compaixão e cura. Este aspecto de Regina é reiterado por Poks: “[...] sua consciência de opressões compartilhadas permite que

---

85 “[...] strategies of survival in that they ensure that all children, regardless of whether the biological mother was present or available, would receive the mothering that delivers psychological and physical well-being and makes empowerment possible”.

ela faça alianças com outras vítimas do domínio patriarcal-colonial. Sua presença curativa e cuidado feminino se estendem gradualmente além da família imediata [...]” (2017, p. 130).<sup>86</sup> É disto que fala também a própria Castillo em seu livro de ensaios, indicando a ampliação do cuidado materno para além dos laços consanguíneos:

O princípio do vínculo materno exige que sejamos todos responsáveis por todas as crianças. [...] tanto mulheres quanto homens, sejamos mães biológicas ou não, podemos aprender a incorporar qualidades habitualmente vistas como inerentes à maternidade e aplicá-las na maneira como tratamos a nós mesmas, nossos relacionamentos e, naturalmente, nossas crianças.<sup>87</sup> (CASTILLO, 2014, p. 217)

A narradora Regina Ana por fim realiza completamente aquilo que estava prenunciado em seu nome composto: a ligação com a Rainha de seu primeiro nome, aqui entendida como a Virgem de Guadalupe, a mãe virgem, e também a conexão de seu segundo nome com Santa Ana, a padroeira das mães tardias. Finalmente empoderada, ela atravessa uma fronteira que poderia ser considerada impossível de cruzar,

---

86 “[...] her awareness of shared oppressions enables her to make alliances with other victims of patriarchal-colonial dominance. Her healing presence and feminine care gradually reach beyond the immediate family [...]”

87 “The mother-bond principle requires us all to be responsible for all children. [...] female and male alike, whether we are biological mothers or not, we can learn to incorporate qualities customarily seen as inherent in mothering and apply them to how we treat ourselves, our relationships, and naturally, the children”.

ao adotar a bebê da mulher responsável pela morte de seu sobrinho, abrindo um possível caminho de cura, pessoal e coletiva, através da nobre e difícil função materna, que se mostra ainda conciliadora com sua própria mãe.

## REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, María Antonia. Spiritual Themes and Identities in Chicana Texts: the Virgin of Guadalupe as a Role Model for Womanhood. *In: LLEWELLYN, Dawn; SAWYER, Deborah. Reading Spiritualities: Constructing and Representing the Sacred*. Hampshire; Burlington: Ashgate, 2008.
- CASTILLO, Ana. *The Guardians*. New York: Random House, 2007.
- CASTILLO, Ana. *Massacre of the Dreamers: essays on Xicanisma – 20th anniversary updated edition*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2014.
- DELGADILLO, Theresa. Forms of Chicana Feminist Resistance: Hybrid Spirituality in Ana Castillo's So Far From God. *Modern Fiction Studies*, v. 44, n. 4, p. 888-916, 1998. Available at: <https://doi.org/10.1353/mfs.1998.0108>. Accessed on: 15<sup>th</sup> June 2020.
- GHIBAN, Maria-Cristina. Shooting Arrows with My Heart - An Exploration of Ana Castillo's Genre Jumping. *Label Me Latina/o*, Special Issue: Asserting Female Agency, 2012. Available at: <https://labelmelatin.com/?cat=16>. Accessed on: 14<sup>th</sup> Mar. 2020.
- HERRERA, Cristina. Dead Mothers and Virgin Daughters: Rewriting Motherhood in Ana Castillo's The Guardians. *In: HERRERA, Cristina. Contemporary Chicana Literature: (Re)Writing the Maternal Script*. Amherst: Cambria Press, 2014.
- O'REILLY, Andrea. Mothering against Motherhood and the Possibility of Empowered Maternity for Mothers and Their Children. *In: O'REILLY, Andrea (Ed.). From Motherhood to Mothering: The Legacy of Adrienne Rich's Of Woman Born*. Albany: State University of New York Press, 2004.

POKS, Malgorzata. Home on the Border in Ana Castillo's *The Guardians: The Colonial Matrix of Power, Epistemic Disobedience, and Decolonial Love*. *Revista de Estudios Norteamericanos*, n. 21, p. 119-143, 2017.

Available at: [https://revistascientificas.us.es/index.php/ESTUDIOS\\_NORTEAMERICANOS/article/view/5382](https://revistascientificas.us.es/index.php/ESTUDIOS_NORTEAMERICANOS/article/view/5382). Accessed on: 17<sup>th</sup> Nov. 2020.

RAMIREZ, Sarah. Borders, Feminism, and Spirituality: Movements in Chicana Aesthetic Revisioning. In: ALDAMA, Arturo J.; QUIÑONEZ, Naomi H. *Decolonial Voices: Chicana and Chicano Cultural Studies in the 21st Century*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

REBOLLEDO, Tey Diana. *Women Singing in the Snow: a Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson: University of Arizona Press, 1995.

REVENTÓS, María Dolores Martínez. The Obscure Maternal Double: The Mother/Daughter Relationship Represented in and out of Matrophobia. *Atlantis*, v. 18, n. 1/2, p. 286-294, 1996. Available at: <https://www.jstor.org/stable/41054828>. Accessed on: 15<sup>th</sup> Feb. 2021.

RICH, Adrienne. Motherhood and Daughterhood. In: RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1986.

SANTOS, Cristina; MOREY, Tracy Crowe. (M)othering the Borderlands: Testimony and the Latina Feminist Group. *Journal of the Motherhood Initiative*, v. 4, n. 2, p. 89-104, 2013. Available at: <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/37831>. Accessed on: 5<sup>th</sup> Feb. 2021.

SCHEMIEN, Alexia. Hybrid Spiritualities in Ana Castillo's *The Guardians*. *Forum for Inter-American Research (FIAR)*, v. 6, n. 1, 2013. Available at: <http://interamericaonline.org/volume-6-1/schemien/>. Accessed on: 10<sup>th</sup> Nov. 2020.

### **Juliana Meanda**

Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Integrante do Grupo de Pesquisa "Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal" (CNPq).

E-mail [julianameanda@id.uff.br](mailto:julianameanda@id.uff.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4904155976098478>

ORCID iD - <http://orcid.org/0000-0002-0531-9729>

## ECOS DA BREVIDADE - A FORMA DO CONTO E O QUE MUITO NOS DIZ: SILENCIAMENTO E VIOLÊNCIA NA NARRATIVA “IRMAN” (2009), DE SAMANTA SCHWEBLIN

Brenno Fernandes Soares  
Carolina Rodrigues Guimarães

**Resumo:** O objetivo desse trabalho é analisar a forma do conto breve na narrativa “Irman”, publicado na coletânea *Pájaros en la boca* (2009), de Samanta Schweblin, ao passo que propomos uma leitura crítica acerca dos aspectos sociais latentes na obra, como a banalização e silenciamento ante a morte do corpo feminino. Parte-se da hipótese de que as narrativas breves, apesar da curta extensão, apresentam muitas informações subjetivamente, possibilitando uma leitura plural do conto. A fim de analisar a forma do conto, apoia-se em teóricos e contistas que versam acerca da estrutura e elementos próprios da narrativa breve, tais como Edgar Allan Poe, Ricardo Piglia, Horacio Quiroga, Luzia de Maria. Esta pesquisa justifica-se pelo fato de que o conto moderno tem ganhado cada vez mais espaço na literatura e ao levantar temas sociais faz-se pertinente difundir tal gênero e a escrita feminina latino-americana, de modo que se faça conhecer cada vez mais.

**Palavras-chave:** Forma do conto. Samanta Schweblin. Narrativas breves. Silenciamento.

**Resumen:** El propósito de esta obra es analizar la forma del relato en la narrativa “Irman”, publicada en la colección *Pájaros en la boca* (2009), de Samanta Schweblin, a la vez que proponemos una lectura crítica sobre los aspectos sociales latentes en la obra, como la trivialización y el silenciamiento ante la muerte del cuerpo femenino. Se basa en la hipótesis de que las narraciones cortas, a pesar de su corta duración, presentan mucha información subjetivamente, permitiendo una lectura plural del cuento. Para analizar la forma del cuento, se basa en teóricos y narradores sobre la estructura y elementos de la narración breve, como Edgar Allan Poe, Ricardo Piglia, Horacio Quiroga, Luzia de Maria. Esta investigación se justifica por el hecho de que el cuento moderno ha ganado cada vez más

espacio en la literatura y al plantear temas sociales es apropiado difundir este género y la escritura femenina latinoamericana, para que sea cada vez más conocido.

**Palabras clave:** Forma del cuento. Samanta Schweblin. Narrativas cortas. Silenciamiento.

## INTRODUÇÃO

A forma do conto tem sido objeto de análise e discussão de diversos teóricos e contistas, alguns com seus nomes mais atrelados à narrativa breve, tais como Edgar Allan Poe, Jorge Luís Borges, Horacio Quiroga. Além destes, destacam-se Anton Tchekóv, Maupassant, Júlio Cortázar e Silvina Ocampo. Todos possuem certa característica comum em suas criações, a brevidade. Mais à frente retomaremos e aprofundaremos este traço fundamental do conto, por ora aproveitamo-nos de tais nomes para introduzir a contista e obra que nos servirá de objeto analítico. Salienta-se que, nem de longe, o panteão do conto apresentado em linhas anteriores foi mencionado apenas como pretexto para apresentação do *corpus*. Serão alguns destes que aqui nos guiarão e deles são algumas das teorias e fundamentos que embasaram esta pesquisa.

Samanta Schweblin (1978 - atualmente) é uma escritora notável que traz às suas obras um encontro entre a verossimilhança e o insólito, beirando o grotesco cômico em

alguns de seus contos. Nascida em Buenos Aires, Schweblin é uma contista moderna, que dialoga com elementos sociais desde sempre pertinentes, mas muitas vezes silenciados, como o feminicídio e toda banalização que o cerca.

O conto intitulado “Irman”, trabalhado neste artigo, faz parte do livro *Pájaros en la boca* (2009), que dá nome a um dos contos da coletânea – ou, melhor, o conto dá nome à coletânea. Em “Irman”, Samanta Schweblin nos apresenta a história de duas pessoas, um sabemos chamar-se Oliver, quanto ao outro não há informações. Porém, é este último que nos servirá de narrador, o qual desempenha um papel quase de “testemunha” dos fatos. Chegam, os personagens, a um restaurante, no qual se deparam com um garçom “muy petiso” (SCHWEBLIN, 2009, p. 6), claramente atordoado, como se “alguien lo hubiese puesto ahí repentinamente y ahora él no supiera muy bien qué debía hacer” (SCHWEBLIN, 2009, p. 6). O desconcerto do garçom, bem como sua estatura, causa graça a outros personagens, que aguardam uma bebida. Porém, ao retornar da cozinha de mãos vazias, o pequeno homem alega não alcançar a geladeira, – um ponto cômico à ou da (?) narrativa. O fato é que sua esposa está morta na cozinha e o garçom –, que ao final descobrimos chamar-se Irman – não alcança as coisas básicas pertinentes ao funcionamento de um restaurante.



Optamos por dividir este trabalho em duas partes, sendo a primeira, destinada a analisar a forma do conto, e a segunda voltada à análise do *corpus*.

### **A ESPINHA DORSAL DE “IRMAN”: UMA ANÁLISE DA FORMA DO CONTO.**

Segundo nos conta Luzia de Maria em *O que é conto?* (2004), Mário de Andrade em determinado momento teria afirmado que “será sempre conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (2004, p. 19). Mas é certo que contistas de épocas diferentes já discorreram e buscaram formular a arte do conto, apresentando aspectos únicos que fazem a narrativa breve ser o que é. Estaria errado, então, Mário de Andrade? De forma alguma nos é de interesse responder tal pergunta, uma vez que na literatura não se trabalha com ideias exatas e resultados exatos; andamos além da margem, rumamos ao mar de possibilidades e interpretações. Nosso interesse, ademais, é apresentar as formulações acerca da narrativa breve já calcificadas nas teorias do conto.

O conto de Samanta Schweblin selecionado para a análise se relaciona às formulações apresentadas pelos teóricos do conto breve, uma vez que sua estrutura cria uma relação dialógica coerente à forma estrutural apresentada por estes. Observamos no *corpus* que (1) sua extensão é própria do

conto breve, possibilitando a leitura em uma “assentada”, (2) o início foi criado com vistas ao final, (3) conta duas histórias, ao passo que (4) a história dois mantém-se enigmática.

À luz das teorias aqui selecionadas, que versam sobre o conto, deparamo-nos com um consenso geral: a brevidade se faz aspecto importante ao gênero em questão. A extensão da arte do conto em prosa é um fator importante para que seja alcançado o êxito da narrativa, conforme Edgar A. Poe (1845) passamos a conhecer como “efeito” ou “unidade de impressão”. Para o autor, uma narrativa cuja extensão ultrapasse o tempo “de uma assentada”, perderia o efeito, uma vez que fatores externos, por certo, atrapalhariam ou desviariam a atenção do leitor, fazendo com que a interrupção do momento impossibilitasse alcançar a intensidade ali proposta. Assim, argumenta que

os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção. (POE, 1845, p. 4)

O contista ainda afirma que “todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves” (POE, 1845, p. 3), dispomo-nos de tal assertiva para submeter nosso objeto à forma do conto, o qual configura a forma breve evidenciada por Edgar A. Poe. Se constitui em uma narrativa que em apenas “uma assentada” se faz total, atingindo o efeito – ou impressão – pertinente à narrativa em prosa curta. Em seis páginas, ou até 30 minutos (ou menos) é possível experimentar o êxtase provocado pelo impetuoso conto de Samanta Schweblin.

Horacio Quiroga, em seu *El manual del perfecto contista* ressaltava a preocupação de não cansar o leitor, de não o fazer perder tempo com algo que poderia ser evitado, uma vez que “el tempo es demasiado breve en esta miserable vida para perderlo de un modo más miserable aún” (1925, p. 1190); nesta passagem Quiroga refere-se aos cansativos e longos diálogos que por vez foram utilizados a fim de iniciar uma narrativa, tornando-a fatigante a ponto de o leitor “saltar” antes de finalizar a leitura.

Há, desta forma, a necessidade de um bom início em um conto, que prenda a atenção do leitor, que o faça questionar os elementos ali presentes e o porquê de ali estarem. Em “Irman” (SCHWEBLIN, 2009), observamos elementos iniciais

que colocam o leitor em uma situação de continuidade, como se começasse a observar uma história que já começara, mas não está descrita.

“Oliver manejava” (SCHWEBLIN, 2009, p. 6), o narrador apresenta o personagem como se já nos fosse conhecido. Assim como Quiroga propõe em seu manual, podemos questionar: quem é Oliver? Por que ou para onde dirigia? De onde vinham? Perguntas que ficarão no ar, porém a provável inquietação do leitor diante destes questionamentos o desperta de forma inesperada ao que se segue. “Nadie lo sabe. Pero lá atención del lector há sido cogida de sorpresa, y esto constituye un desiderátum en el arte de contar” (QUIROGA, 1925, p. 1190.).

No entanto, vale destacar que para Quiroga o início de um conto deve ser criado pensando no final, uma vez que a tarefa elementar não é a primeira frase de um conto, mas sim o final. Para o autor, “el cuento empieza por el fin” (QUIROGA, 1925, p. 1189), assim a caminhada percorrida pelo contista deve ter sido estabelecida seu destino. Desta forma, o contista que não sabe, ou nem imagina, o final de seu conto, a frase que a este encerrará, tem grandes chances de se perder em sua narrativa, ao passo que a história pode tornar-se um fracasso, adotando frases

previamente postuladas para que se chegue à amarração das pontas finais. Quiroga conta brevemente a situação em que um amigo se encontrava aos prantos, não conseguia terminar seu conto, pois faltava-lhe “tan solo la frase final” (1925, p. 1189). O contista – nosso contista – relata ainda que “podría asegurarse a ojos cerrados que toda historia que hace sollozar a su autor al escribirla, admite matemáticamente esta frase final: ¡Estaba muerta!” (QUIROGA, 1925, p. 1189).

Entretanto, segundo Quiroga, apesar de comumente pensar-se ser fácil criar um final, este é um pensamento equivocado. Assim como, o escritor que chorava, por não conseguir a almejada frase final, finalizar uma narrativa breve. Nessa perspectiva, Poe ressalta que para ser mantida a “exaltação da alma”, é de grande complexidade, haja vista a importância de manter o ritmo da unidade de impressão. “Comenzaremos por el final. Me he convencido que del mismo modo que en el soneto, el cuento empieza por el fin. Nada en el mundo parecería más fácil que hallar la frase final para una historia que, precisamente, acaba de concluir. Nada, sin embargo, es más difícil” (QUIROGA, 1925, p. 1189).

“Irman” nos recebe com uma impressão de movimento, o conto inicia com um deslocamento – uma viagem,

aparentemente, a estrada que vem de onde e vai para onde não sabemos, e nos apresenta um final que retorna ao asfalto, coloca novamente a ideia da movimentação. Quase caleidoscópica, de imagens e situações brevíssimas, uma vez que o não parar do automóvel só revela novas paisagens, novas visões. Retomar-se-á a ideia do movimento mais a frente, por ora manteremos nossa análise voltada à forma do conto. Visualiza-se “Oliver manejaba” (SCHWEBLIN, 2009, p. 6) em seu início, ao passo que ao final estamos novamente com os personagens na estrada, “ -Mirá... Tendríamos que haber parado acá. [...] y se sacudió inquieto en el asiento, como si realmente lo lamentara.” (2009, p. 11). Não estamos dizendo que todo conto breve seguirá seu começo abordando aspectos do final que a narrativa proporciona, ou vice-versa, ou mesmo que estes – início e final – serão interligados com palavras ou ideias similares, aqui buscamos demonstrar os elementos adotados por Samanta Schweblin para iniciar à narrativa e, posteriormente, brindar-nos com o final, revelando a ideia do conto em arco.

Fazer esse retorno do final ao espaço inicial do conto, revela o arco narrativo empregado por Schweblin, denotando um formato de 360 graus, uma vez que a história volta ao mesmo ponto do qual partiu, porém, revelando em

seu desenrolar diversos acontecimentos. O conto “Irman” apresenta um arco que tem uma forma arredondada, que volta a si. Atrevemo-nos a dizer que revela uma ideia de um “eterno retorno narrativo”.

Ricardo Piglia em *Teses e novas teses sobre o conto* (2004) afirma em um divertido primeiro parágrafo que “todo conto conta duas histórias”, uma primeira que está na superfície, visível a todos. Nesse sentido, assim como Piglia, utilizamos da teoria do *iceberg* de Hemingway – enquanto a segunda está mais profunda, uma história secreta baseada no não dito, fica escondida, enigmática. Esconder a história 2 à sombra da história 1 é para Piglia “a chave para definir o caráter duplo do conto” (2004, p. 89). Tendo em mente a assertiva de que há em um conto duas histórias, fica a pergunta: qual a história cifrada no conto “Irman”? Para elucidar melhor a tese de Piglia e responder à questão, tomemos de análise o que se segue.

Oliver vai à cozinha, após o garçom dizer que sua mulher, a que alcança as coisas, está no chão. Depara-se com a mulher morta, estirada ao solo com uma concha na mão. Segundo o marido, a morta caiu. Mas o que de fato houve? Sabemos que a mulher realmente está morta, mas não nos é dado nenhum detalhe sobre o incidente.

Temos então as duas histórias que afirma Piglia? 1) duas pessoas que estão em viagem chegam a um restaurante e a duras penas conseguem beber algo que lhes matasse a sede, enfim, depois de transtornos e incidentes, seguem viagem. 2) A cozinheira do restaurante está morta na cozinha; não se sabe como aconteceu ou o que acontecerá. O leitor é distanciado da narrativa ao passo que o narrador também se afasta. Tudo o que sabemos é o que nos é relatado pela “testemunha”. Da mesma forma podemos pensar na história da mulher morta como uma narrativa à parte, que teve um início em dado momento, seja uma queda ou assassinato, o que motivou, – se é que houve motivo –, ou o que acontecerá depois.

Outra possibilidade de leitura é apresentar como a história secreta a situação relatada ao final do conto. Oliver e o narrador roubam uma caixa de madeira que estava atrás do balcão do restaurante, imaginando haver ali dinheiro, a qual “era liviana y demasiado chica para contener una fortuna. Tenía una llave de fantasía, como de cofre. La abrí” (SCHWEBLIN, 2009, p. 10). No entanto, quando abrem a caixa – e neste momento já estão na estrada – percebem que se tratam de lembranças.

Había un nombre grabado en la contratapa de madera, decía «Irman», y debajo había



una foto del tipo muy joven, sentado sobre unas valijas en una terminal; parecía feliz. Me pregunté quién le habría sacado la foto. También había cartas encabezadas con su nombre: «Querido Irman», «Irman, mi amor», poesías firmadas por él, un caramelo de menta hecho polvo y una medalla de plástico al mejor poeta del año, con el logo de un club social. (SCHWEBLIN, 2009, p. 10)

O fragmento apresentado acima nos mostra parte da história de Irman, o garçom “petiso”, que não alcançava ao menos a geladeira e dependia da esposa para tarefas simples. Passamos, então, a conhecer brevemente o protagonista? Era (foi) amado, esteve um dia feliz – indo para onde ou chegando de onde não sabemos, firmou-se como melhor poeta de um clube – que aspirações teria? “un caramelo de menta hecho polvo” (SCHWEBLIN, 2009, p. 10). Por que este doce era tão importante a ponto de ser guardado por tantos anos? Será que ganhara de alguém? Se sim, qual importância, ou que sentimentos despertariam essa pessoa em Irman? Inúmeras seriam nossas perguntas, nossos questionamentos em relação à vida deste homem que por pouco nem ao menos atravessaria a vida de nossos personagens viajantes caso optassem por outro caminho ou por não pararem em seu restaurante.

Segundo Piglia (2004):

A versão moderna do conto [...] abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (PIGLIA, 2004, p. 91)

Tal como elucidado por Piglia, o conto de Samanta Schweblin não apresenta um final fechado, não dá ao leitor uma resolução às situações que até ali percorrera. Não é possível saber o que houve com a morta, ou com Irman. Podemos pensar mais: e quando Irman perceber que lhe roubaram a caixa de lembranças? Que sentimentos não visualizaremos? Temos ainda a impressão de que a história corre, que continua mesmo após a última frase escrita. O conto em prosa apresenta essa característica de “contável”, uma história que aconteceu e foi relatada. Ela tem continuidade, reforça a não finalização do conto moderno. Como Piglia parafraseando Borges “A arte de narrar [...] gira em torno desse duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta” (2004, p. 101).

Seja a segunda história do conto o relato da mulher morta na cozinha, ou mesmo o roubo da caixa de memórias de Irman,

em ambos temos a mesma certeza: a morte da cozinheira é o elo que há entre as histórias. É a partir do conhecimento da morte da esposa, que o conto se desenrola em situações insólitas, beirando a anormalidade cotidiana. No entanto, essa dualidade entre real e irreal na obra de Schweblin, nos coloca à frente da próxima seção, na qual buscamos analisar o insólito, o grotesco e o não dito em “Irman” (2009).

### **A BREVIDADE QUE MUITO NOS DIZ: ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DO CONTO “IRMAN”**

Iniciaremos esta seção retomando Luzia de Maria e seu livro *O que é Conto* (2004), a qual em determinado momento apresenta um conto do poeta alemão Bertold Brecht, intitulado “O menino Inerme”, que relata brevemente a história de um menino que perdera duas vezes, para diferentes pessoas, o dinheiro que tinha, um conto cuja moral fala sobre injustiças (2004, p. 26-27). Enfim, Luzia chama atenção à brevidade deste conto:

Há casos em que o conto apresenta tal brevidade, levando ao limite máximo a economia verbal, que esfumam-se por completo os limites que poderiam demarcar as fronteiras do conto e as da simples anedota, direta, esquemática, completamente carente de descrições de local, situação, personagem, etc. [...] [porém], mesmo curta, a narrativa deu conta de construir um sentido, levando a

percepção do leitor para além do espaço do dito, ou seja, para aquilo que “fala” mesmo no silêncio das entrelinhas. (MARIA, 2004, p. 26-27)

Sabemos aqui que a autora fala do conto de Brecht, ao passo que fala do conto em geral. Um conto mesmo que curto, breve, conta muita coisa, vai além do dizível, trabalha o subjetivo, conta mais de uma história, “[...] está claro que, mesmo com um mínimo de palavras, pode um conto dar conta do recado” (MARIA, 2004, p. 28). Cabe a nós, leitores, interpretar e ampliar nossa visão. Aqui propomos essa amplitude, olhar – analisar – as poucas linhas que constituem o conto de Schweblin, mas que muito nos dizem.

Em “Irman”, como já vimos na seção 1, deparamo-nos com a história de uma mulher que está morta na cozinha de seu restaurante e seu marido, o garçom, não consegue atender dois clientes, porque não alcança a geladeira nem o fogão. Voltamos para o início do conto a fim de analisarmos o proposto.

O conto é narrado por um personagem que não nos é apresentado em momento algum. Sabemos apenas que viaja com Oliver, que já na primeira linha é introduzido. Ambos param em um restaurante. Ao depararem-se com o garçom pela primeira vez, é nítido o estranhamento dos

personagens em relação à estatura do sujeito, “Un hombre apareció atrás de la cortina de plástico. Era muy petiso.” (SCHWEBLIN, 2009, p. 6), e segue: “Regresó a la cocina y vimos su cabeza aparecer y desaparecer en las ventanas que daban al mostrador. Miré a Oliver, sonreía; yo tenía demasiada sed para reírme.” (SCHWEBLIN, 2009, p. 6).

Oliver rir do sujeito demonstra o estranhamento que este lhe causa, ademais a insensibilidade do personagem frente à fisionomia do garçom é um traço característico do risível. Segundo Bergson “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito” (1983, p. 8). Além de que perante ao pequeno homem, o personagem Oliver sente-se *normal*, como se Irman fugisse à normalidade física masculina. “É incontestável que certas deformidades têm sobre as demais o triste privilégio de poder, em certos casos, provocar o riso” (BERGSON, 1983, p. 15).

Pasó un rato, mucho más tiempo del que lleva elegir dos botellas frías de cualquier cosa y traerlas hasta la mesa, y al fin otra vez el hombre apareció. No traía nada, ni un vaso. [...] Hizo un gesto con la mano, confuso, como si fuera a dar alguna explicación, pero se interrumpió. Le pregunté qué pasaba, [...] Entonces se volvió hacia la cocina, y después, esquivo, dijo:

—Es que no llego a la heladera.

Miré a Oliver. Oliver no pudo contener la risa y eso me puso de peor humor. (SCHWEBLIN, 2009, p. 6)<sup>1</sup>

Ao que se segue, o personagem retorna ao salão e, muito desconcertado, diz que não consegue alcançar a geladeira para servir aos clientes. Mais uma vez Oliver ri da situação *anormal*, evidenciando a citação anterior acerca da insensibilidade atrelada ao risível. O diálogo segue ao passo que o garçom revela que a esposa está caída ao chão da cozinha, sendo esta “la que agarra las cosas de la heladera” (SCHWEBLIN, 2009, p. 6). Oliver então se levanta rumo à cozinha, mas só sabemos o que de fato acontece no local quando nosso narrador – testemunha – dirige-se também à cozinha:

Tuve que esquivarlo [Irman] para poder pasar cuando Oliver me llamó desde la cocina. Caminé despacio porque preví que algo estaba pasando. Corrí la cortina y me asomé. La cocina era chica y estaba repleta de cacerolas, sartenes, platos y cosas apiladas sobre estanterías o colgadas. Tirada en el suelo, a unos metros de la pared, la mujer parecía una bestia marina dejada por la marea. Aferraba con la mano izquierda un cucharón de plástico. (SCHWEBLIN, 2009, p. 6)<sup>2</sup>

---

1 Passou um tempo, muito mais tempo do que se leva para escolher duas garrafas geladas de qualquer coisa e trazê-las até a mesa, e afinal o homem apareceu outra vez. Não trazia nada, nem um copo [...]. Fez um gesto com a mão, confuso, como se fosse dar alguma explicação, mas a interrompeu. Perguntei-lhe o que acontecia [...] Então se virou para a cozinha e depois, esquivo, disse:  
– É que não alcanço a geladeira.

2 Tive de me esquivar para conseguir passar quando Oliver me chamou da cozinha. Caminhei rapidamente porque previ que alguma coisa estava acontecendo. Corri a cortina e entrei. A

Os personagens tentam em vão mover a mulher e asseguram-se de que esta está morta. O narrador descreve a defunta como uma “besta marinha que havia sido deixada pela maré”, ainda a chama, por vezes, de “gorda” e diz que mal conseguiram movê-la quando tentaram. Tal descrição demonstra uma discrepância entre o casal. Enquanto Irman era extremamente baixo – “Era mucho más petiso de lo que parecía. Creo que yo casi le llevaba tres cabezas” (SCHWEBLIN, 2009, p. 7), a esposa era comparada a um monstro marinho devido sua fisionomia.

O exagero também é uma característica do cômico discorrido por Bergson e a representação da esposa como “una bestia marina”, bem como a fisionomia de Irman, beiram o grotesco, uma vez que segundo Bakhtin “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são [...] os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (1987, p. 265). No conto defrontamo-nos com o exagero quase disforme que há entre o casal: uma mulher muito grande e um marido muito pequeno. O cômico grotesco conceitua-se em:

Um fenômeno negativo preciso que é ridicularizado, alguma coisa que não devia ser [...] e é isso que Schneegans considera a propriedade essencial do grotesco:

---

cozinha era pequena e estava repleta de caçarolas, panelas, pratos e coisas empilhadas nas prateleiras ou penduradas. Estirada no chão, a alguns metros da parede, a mulher parecia um monstro marinho deixado pela maré. Segurava com a mão esquerda uma concha de plástico.

exagera caricaturalmente um fenômeno negativo.[...] no grotesco, o exagero é de um fantástico levado ao extremo, tocando a monstruosidade. (BAKHTIN, 1987, p. 267)

Como evidencia Domínguez em seu artigo “La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante” (2020), a monstruosidade é destacada no momento que o narrador descreve o corpo da mulher comparando-a a um monstro marinho, uma vez que o hibridismo mulher/animal cria a ideia do corpo monstruoso. No entanto, desaparece o traço de monstro quando os personagens descobrem que a mulher está realmente morta, como se retornassem à normalidade cotidiana (SCHWEBLIN, 2009, p. 9). Porém, o que de fato é monstruoso seria o exagero da fisionomia da mulher ou a banalização da morte? “El cadáver ha dejado de ser perturbador para los personajes (aunque pueda seguir siéndolo para los lectores) y en esta naturalización radica lo verdaderamente ominoso, que no es lo que el discurso dominante señala como monstruoso, sino lo que niega.” (DOMÍNGUEZ, 2020, p. 9).

Podemos perceber a naturalização da morte da mulher no conto, como se fosse algo banal. É possível entrever em mais de um conto de Samanta Schweblin a recorrência do



absurdo naturalizado. Tomemos de exemplo o conto “La pesada valija de Benavides” (*Pájaros en la boca*, 2009), no qual o personagem que dá nome ao conto mata a esposa, coloca-a dentro de uma mala e mostra ao psicanalista. Em momento algum Benavides é cobrado ou julgado pelo crime, acontece, porém, o contrário: ele é tido como um artista. Nos dois contos, deparamo-nos com a banalização da morte, especificamente, da morte feminina.

Questionamentos sobre as circunstâncias da morte da mulher não são possíveis de responder, no entanto visualiza-se no conto o quão banal torna-se a morte. Estamos diante do insólito proposto por Schweblin: seria normal ignorar uma morte bem à sua frente? Ou ainda, deparar-se com tal situação durante uma viagem? A fina linha da dualidade entre real e irreal é rompida, misturando elementos insólitos à realidade.

Mais questionamentos nos aparecem à medida que o conto segue. No momento em que o narrador está na cozinha junto à mulher morta, ele descreve que a geladeira que Irman não alcançava estava “ridiculamente” presa à parede com suportes, na altura dos armários. Ainda, em outra passagem entrevemos o narrador estranhar o fato de que não havia nada na parte debaixo do balcão. “Me sorprendió que no hubiera

nada debajo de la mesada del mostrador” (SCHWEBLIN, 2009, p. 8). Por que não havia elementos ao alcance de Irman? Cabe um questionamento à relação que este mantinha com a esposa. Seria uma relação de dominação e o marido já cansado matara a mulher? Nunca saberemos.

Após constatarem que de fato a personagem está morta, Oliver e o narrador preocupam-se em comer algo, solicitando ao garçom que lhes prepare uma refeição. Interessa-lhes apenas fazer sua refeição, ignorando a mulher morta na cozinha. “Lo que principalmente llama la atención del lector- una mujer que está muerta- parece un mero fondo a lo que realmente importa en el cuento” (SIMONSEN, 2014, p. 19). Para os personagens a morta deixa de ser um problema, agora que de fato os preocupa é como se alimentarão uma vez que o garçom não alcança o fogão ou a geladeira:

A ver, prepárenos un omelet —dijo Oliver.  
El hombre se volvió hacia la cocina. Su rostro imbecil de estupor reflejaba los utensilios, las cacerolas, casi toda la cocina colgando de las paredes o sobre las estanterías.  
—Ok, mejor no —dijo Oliver—, haga unos simples sándwiches, seguro que eso sí puede hacerlo.  
—No —dijo el tipo—, no alcanzo a la sandwichera.  
—No lo tueste, veo que no puedo pedirle tanto. Solo traiga el jamón, el queso, y un pedazo de pan.

—No —dijo—, no —volvió a repetir negando con la cabeza; parecía avergonzado.  
 —Ok. Traiga un vaso de agua entonces.  
 Negó. (SCHWEBLIN, 2009, p. 9)<sup>3</sup>

Como já discorreremos na primeira seção deste trabalho, o conto, para Piglia, contém mais de um relato, havendo algo de “incompreensível que acontece e está oculto” (SCHWEBLIN, 2009, p. 106), e em “Irman” a história da morte da esposa não nos é apresentada, sendo dúbia até para Oliver que questiona “¿Se cayó o la bajó?” (SCHWEBLIN, 2009, p. 7). Como não sabemos o que de fato houve, bem poderíamos estar frente a um feminicídio, assim como em “La pesada valija de Benavides”. No entanto, o único momento em que aparece o questionamento acerca da morte da mulher é na citação colocada acima e ainda:

— No creo que haya sido él —dije en voz baja—, la necesita para llegar a la heladera, ¿o no?  
 —Llega solo...  
 —¿Realmente creés que la mató?  
 —Puede usar una escalera, subirse a la

---

3 — Olhe só, prepare uma omelete para a gente – disse Oliver.  
 O homem se voltou rumo à cozinha. Seu rosto imbecilizado pelo estupor refletia os utensílios, as caçarolas, quase toda a cozinha pendurada nas paredes ou sobre as prateleiras.  
 – Ok, melhor não – disse Oliver. – Faça uns sanduíches simples, com certeza isso você pode fazer.  
 – Não – disse o sujeito –, não alcanço a tostadeira.  
 – Não precisa tostar, já percebi que não posso lhe pedir tanto. Só traga o presunto, o queijo e um pedaço de pão.  
 – Não – disse –, não – voltou a repetir, negando com a cabeça; parecia envergonhado.  
 – Ok, então traga um copo d’água.  
 Negou-se.

mesa, tiene cincuenta sillas de bar... — dijo señalando alrededor. Me pareció que hablaba alto a propósito así que yo bajé más la voz:

—Quizá sí es un pobre tipo. Quizá realmente es estúpido y ahora se queda solo con la gorda muerta en la cocina.

—¿Querés que lo adoptemos? Lo cargamos atrás y lo soltamos cuando llegamos. (SCHWEBLIN, 2009, p. 7)<sup>4</sup>

Como é possível entrever no fragmento acima, o nosso personagem-narrador-testemunha, desacredita ter sido Irman quem matou a esposa, devido sua “estupidez”, sua baixa estatura e, principalmente, a desvantagem da força física – não dito. Irman é visto como frágil e fraco, e que não seria capaz de matar a esposa, que era o oposto dele fisicamente. Há nisso uma inversão do poder na sociedade conjugal, na qual “no plano da força física, resguardadas as diferenças individuais, a derrota feminina é previsível [...]” (SAFFIOTI, 2015, p. 76). Quando se invertem os polos que, patriarcalmente, definem o homem como dominante fisicamente e a mulher dominada, o sujeito – neste caso

---

4 Não acredito que tenha sido ele – respondi em voz baixa. – Precisava dela pra alcançar a geladeira, não?

– Ele alcança sozinho...

– Acredita realmente que a matou?

– Pode usar uma escada, subir na mesa, tem cinquenta cadeiras no bar... – respondeu, apontando ao redor. Parecia que falava alto de propósito, então baixei mais a voz.

– Talvez seja um pobre coitado. Talvez seja realmente estúpido e agora está sozinho com a gorda morta na cozinha.

– Você quer que o adotemos? Carregamos ele atrás e o soltamos quando chegarmos

Irman – recebe características femininas, e passa a ser objeto de opressão dos mais fortes.

Além da risibilidade causada por Irman em Oliver, percebe-se, também, desde o início do conto sugestivas à violência contra o garçom, como quando o narrador “lê” a expressão de Oliver que dizia “«yo a este lo cago a trompadas»” (SCHWEBLIN, 2009, p. 7), ou ainda “Tuve ganas de pegarle” (SCHWEBLIN, 2009, p. 6). Aos olhos dos personagens, o garçom não se encaixa na ideologia de homem másculo, seja por sua estatura, seja pelo serviço que executa – comumente relacionado ao sexo feminino, seja pela dependência que tinha de uma mulher. Por isso, Oliver se impõe, ri, rebaixa-o a incapaz, “— Tiene [Irman] que hacerlo solo – dijo –, tiene que aprender” (SCHWEBLIN, 2009, p. 8).

Em determinado momento, sem saber o que fazer sem a esposa da qual dependia para executar os serviços, Irman sugere a Oliver que trabalhe para ele, uma vez que Oliver alcançava as coisas da cozinha. No entanto, Oliver sente-se ofendido diante de tal proposta, haja vista que Irman seria seu patrão, o pagaria, exercendo desta forma um papel dominante. A situação muda de cômica para violenta, quando Irman oferece um bom salário a Oliver e refere-se ao automóvel do personagem:

—Tengo plata. ¿Cuatrocientos la semana? Puedo pagarle. ¿Quinientos?

—¿Paga quinientos la semana? ¿Por qué no tiene un palacio en el fondo? Este imbécil...

[...]

Lo vimos cerrar los pequeños puños como compactando una masa invisible que poco a poco se reducía entre sus dedos. Los brazos comenzaron a temblarle, se puso morado.

—Mi plata no le incumbe —dijo.

[...]

—Y por la camioneta que tiene —dijo el tipo mirando hacia la ruta—, por la camioneta que tiene se diría que manejo la plata mejor que usted.

—Hijo de puta —dijo Oliver, y se abalanzó sobre él. Alcancé a sostenerlo. (SCHWEBLIN, 2009, p. 9)<sup>5</sup>

Quando Irman fala sobre o dinheiro e o carro de Oliver, ele está abordando pontos que tocam o modelo de masculinidade, que em uma sociedade patriarcal são referências à virilidade e poder do homem. Oliver não poderia, enquanto *normal* frente ao garçom e arquétipo de masculinidade, aceitar que Irman projetasse a possibilidade

---

5 — Tenho dinheiro. Quatrocentos por semana? Posso lhe pagar. Quinientos?

— Paga quinientos por semana? E por que não tem um palácio ali no fundo? Puta imbecil...

Eu me levantei e parei atrás de Oliver, que ia dar-lhe uma porrada a qualquer momento; creio que era detido apenas pela altura do sujeito. Vimos o infeliz cerrar os pequenos punhos como que compactando uma massa invisível que pouco a pouco se reduzia entre seus dedos. Os braços começaram a tremer. Ficou roxo.

— Meu dinheiro não lhe diz respeito.[...]

— E pela caminhonete que tem — disse o sujeito, olhando para a estrada —, pela caminhonete que tem eu diria que uso o dinheiro melhor que você.

— Filho da puta — respondeu Oliver, e se lançou sobre ele. Consegui segurá-lo.

de ser seu patrão, de estar em posição superior diante dele.

Diante disso, Oliver ameaça roubar o dinheiro de Irman:

—¿Dónde está la plata?

Miré a Oliver sin entender.

—¿Va a robarme?

—Voy a hacer lo que se me cante el orto, pedazo de mierda.

—¿Qué hacés? —dije.

Oliver dio un paso, tomó al tipo de la camisa y lo levantó en el aire.

—¿Dónde está tu plata, a ver? Oliver lo soltó. [...] El tipo cayó, se acomodó la camisa.

—Ok —dijo Oliver—. O traes la plata, o te rompo la cara.

Levantó el puño bien cerrado y lo dejó a un centímetro de la nariz del tipo.

—Está bien —dijo el otro; dio un paso hacia atrás, despacio, cruzó la barra en sentido contrario al de la cocina y desapareció por una puerta. (SCHWEBLIN, 2009, p. 9)<sup>6</sup>

A violência mostra que Oliver não aceita perder sua posição de superioridade frente a um sujeito mais fraco, neste sentido “o próprio *gênero* acaba por se revelar uma camisa de força: o homem deve agredir, porque o macho

---

6 Onde está a grana?

Olhei para Oliver sem entender.

—Vai me roubar?

—Vou fazer o que me der na telha, monte de merda.

—Que é isso? —perguntei.

Oliver deu um passo, pegou o sujeito pela camisa e o levantou no ar.

—Onde está sua grana? [...] Oliver soltou-o. O sujeito caiu, arrumou a camisa.

—Ok —disse Oliver. — Ou você traz a grana ou quebro sua cara.

Levantou o punho bem fechado e o deixou a um centímetro do nariz do sujeito.

— Está bem — disse o sujeito; deu um passo para trás, lentamente. Cruzou o balcão em sentido contrário à cozinha e desapareceu por uma porta.

deve dominar a qualquer custo” (SAFFIOTI, 2015, p. 90, grifo da autora). Para conseguir sair do papel de oprimido, Irman vale-se de uma arma de fogo, “un suplemento fálico (la escopeta) para restituir su masculinidad” (DOMÍNGUEZ, 2020, p. 13), passando assim a dispor do poder na situação. Se a agressão é própria do homem, faz-se necessário em uma situação de embate sobrepor-se à força do outro mesmo que optando por uma arma de fogo.

Diante da ameaça, os personagens saem do restaurante, mas não sem antes pegarem uma caixinha de madeira de uma das prateleiras do balcão, acreditando haver dinheiro. Já no automóvel passamos a saber o nome do garçom, até então não havia uma identidade a ele além de um garçom pequeno. Na tampa da caixa estava escrito “Irman”, e dentro, deparam-se com cartas, uma foto do sujeito, um caramelo antigo, uma medalha ao melhor poeta do ano, poesias escritas por ele. Nas cartas haviam escritos como «Querido Irman», «Irman, mi amor» (SCHWEBLIN, 2009, p. 10). Ao perceberem que não havia dinheiro, Oliver joga a caixa pela janela do carro. “De un manotazo, Oliver me quitó la caja y la tiró por la ventanilla. —¿Qué hacés? — me volví un segundo para ver las cosas ya desparramadas sobre el asfalto, algunos papeles todavía volando por el aire” (SCHWEBLIN, 2009, p. 10-11).



Ao analisarmos a forma do conto na primeira seção deste trabalho, mencionamos a impressão caleidoscópica de situações e imagens breves para aqui a retomarmos. É neste momento que a plasticidade da imagem do carro em movimento, as cartas voando e os demais objetos caindo no asfalto, nos traz a ideia da imagem de um caleidoscópio, que fragmenta-se e muda rapidamente, não voltando à imagem anterior. “Algunos papeles todavía volando por el aire”, denota uma visão fragmentada, quase “confetizada” das cartas, que rapidamente fica para trás e não mais retorna. São lembranças de alguém que agora se perdem na auto-estrada, memórias conservadas por tanto tempo – “um caramelo de menta hecho polvo” (SCHWEBLIN, 2009, p. 10), que agora são, definitivamente, parte do passado.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O conto breve percorreu um grande caminho desde Edgar Allan Poe aos contistas latino-americanos. De mesma forma, sofreu certas alterações em sua estrutura, como a entrega de um final cujo enigma não se resolve. Ainda assim, permanece a estrutura que o faz de fato uma narrativa breve. A curta extensão, a arte da prosa, o “escrever uma história que pode ser contada em voz alta”. Traços característicos do conto tal qual o conhecemos.

Optarmos por um conto cuja autora é uma mulher, que vem consagrando-se como grande escritora desta década, revelando a abertura que mulheres contistas estão tendo no cenário da literatura, demonstra a preocupação em evidenciar o valor literário que uma narrativa breve de autoria feminina dispõe. Samanta Schweblin percorre o insólito, o não dito e revela uma narrativa ímpar, que descobre sutilmente a casca dos problemas sociais, expondo-os ao leitor atento.

Analisar a forma do conto breve nos fez retornar à teoria do contista fantástico Edgar Allan Poe, em seu ensaio sobre a composição de “O corvo”, nesse o escritor denota ao conto a necessidade da brevidade, da curta extensão para que o efeito, o êxtase do conto seja produzido no leitor. Podemos averiguar no conto de Samanta Schweblin a proposição de Poe, tratando-se “Irman” de uma narrativa breve e impactante.

Ancoramo-nos também nas teses de Piglia, em especial na assertiva de um conto conter duas histórias, sendo a segunda enigmática. Em “Irman” sugerimos duas leituras a fim de encontrar com a história secreta, uma ideia de possibilidades de leitura, tal qual a metanarrativa. Podemos indicar a cozinheira morta como a segunda história, ao

passo que é possível que a narrativa secreta seja o próprio Irman e sua história omitida.

As possibilidades dentro do universo de um conto ultrapassam sua extensão. Pensar que em uma narrativa breve não há essência julgando apenas o número de linhas que esta contém, é deter-se à margem, enquanto há um mar perante si. Em “Irman” conseguimos visualizar manifestações sociais como a naturalização da morte (feminina), a violência imposta pelo gênero, a comicidade perante o diferente, o grotesco dos corpos disformes.

O conto “Irman” é pungente, à primeira vista estranho, confuso. Não se sabe exatamente o que está acontecendo: há um corpo na cozinha e discutem sobre comida. No entanto, Samanta Schweblin traça habilmente uma narrativa repleta de omissões – não dito, que revela pouco a pouco o real e o insólito presentes na obra. Por mais que possa parecer irreal ignorar totalmente um corpo morto a sua frente, visualizamos esse comportamento em nossa sociedade que perpetua a ideologia patriarcal e se silencia perante a morte feminina.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail M. A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes. In: BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, p. 265-322, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983.

DOMÍNGUEZ, Silvana Castro. La monstruosidad en el orden de géneros: Samanta Schweblin y la subversión del discurso dominante. *Prácticas de oficio Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, v. 1, n. 24, p. 5-20, enero/junio de 2020.

MARIA, Luiza de. *O que é Conto*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 87-114, 2004.

POE, Edgar A. (1845). *A filosofia da composição*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod\\_resource/content/1/Poe.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf). Acesso em: 7 mar. 2021.

QUIROGA, Horacio. El manual del perfecto cuentista. In: QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. Disponible en: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4492523/mod\\_resource/content/2/Quiroga.%20el%20amual.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4492523/mod_resource/content/2/Quiroga.%20el%20amual.pdf). Acesso em: 7 mar. 2021.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SCHWEBLIN, Samanta. *Pájaros en la boca*. Editor digital: Titivillus, p. 6-11, 2009. Disponible en: <https://www.epubgratis.vip/pajaros-en-la-boca-samanta-schweblin>. Acesso en: 7 mar. 2021.

SIMONSEN, Agnes. *En el límite entre lo real e irreal - Lo extraño y lo que no se dice en tres cuentos de Samanta Schweblin*. 2014. 31f. Tese (bacharelado em Literatura). Lunds Universitet, Lund, Suécia. 2014. Disponible en: <https://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=4530275&fileId=4530282>. Acesso en: 7 mar. 2021.

### **Carolina Rodrigues Guimarães**

Mestranda em Estudos da Linguagem, pela Universidade Federal de Goiás-Regional Catalão (UFG-RC).

E-mail: [carolinarodrigues279@outlook.com](mailto:carolinarodrigues279@outlook.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6088753338031955>

**Brenno Fernandes Soares**

Doutorando em Estudos de Literatura, pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), bolsista CAPES.

Membro do grupo de pesquisa Estudos sobre Literatura, Política e Memória.

E-mail: [brennofsoares@hotmail.com](mailto:brennofsoares@hotmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6780493854348403>

## ALÉM DAS FRONTEIRAS: ORALIDADE E ESCRITA EM CONTOS DE JOSEFINA PLÁ E ÁNGELES MASTRETTA

Altamir Botoso  
Betania Vasconcelos da Cruz  
Maria Elisa Rodrigues Moreira

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apontar interrelações entre a escrita, a oralidade e a cultura em contos das obras *Cuentos completos I e II* (2014), de Josefina Plá, e *Maridos* (2009), de Ángeles Mastretta. As duas escritoras, em suas obras, buscam interpretar a diversidade latino-americana e, partindo do nacional, atingem o universal, pela incorporação de elementos que caracterizam os seus países de origem, tais como gírias, línguas específicas de determinados povoados (*yopará* e *mixteco*), objetos relacionados a uma determinada nação, gêneros/grupos musicais que caracterizam uma região/país (*mariachis*) no enredo de suas produções ficcionais. Como suporte teórico utilizamos as obras de Édouard Glissant (2005), Antonio Candido (2006), Rubén Bareiro Saguier. (2000), dentre outros. Em suma, as narrativas de Plá e Mastretta representam uma linguagem multimodal mesclando o oral e o escrito, revelando as identidades e particularidades do contexto cultural paraguaio e mexicano através do processo comunicativo que é a escrita.

**Palavras-chave:** Literatura Latino-americana. Josefina Plá. Ángeles Mastretta. Contos. Autoria feminina.

**Resumen:** El propósito de este artículo es señalar las interrelaciones entre escritura, oralidad y cultura en los relatos de las obras *Cuentos completos I y II* (2014), de Josefina Plá y *Maridos* (2009), de Ángeles Mastretta. Las dos escritoras, en sus obras, buscan interpretar la diversidad latinoamericana y, partiendo de lo nacional, llegar a lo universal, incorporando elementos que caracterizan sus países de origen, como la jerga, lenguajes específicos de ciertos pueblos (*yopará* y *mixteco*), objetos relacionados con una nación en particular, géneros/grupos musicales que caracterizan una región/país (*mariachis*) en la trama de sus producciones de ficción. Como soporte teórico se utilizaron los trabajos de Édouard Glissant (2005), Antonio Candido (2006), Rubén

Bareiro Saguier. (2000), entre otros. En definitiva, las narrativas de Plá y Mastretta representan un lenguaje multimodal que mezcla lo oral y lo escrito, revelando las identidades y particularidades del contexto cultural paraguayo y mexicano a través del proceso comunicativo que es la escritura.

**Palabras clave:** Literatura latinoamericana. Josefina Plá. Ángeles Mastretta. Cuentos. Autoría femenina.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde a história antiga observamos choques e conflitos entre culturas. No novo continente, esses conflitos são evidenciados pela identidade cultural dos nativos e o conjunto de valores trazidos pelos conquistadores. Essas diferenças mostram o caráter conflitivo da construção de uma identidade cultural latino-americana. Sob essa perspectiva, o escritor paraguaio Rubén Bareiro Saguier salienta que,

dada la diversidad de componentes, un problema latinoamericano esencial ha sido y sigue siendo encontrar su identidad cultural, situación que refleja la literatura al buscar la apropiación de un lenguaje y la concreción de un contenido en un idioma en cierta medida prestado, y dentro de un contexto político no unificado. (2000, p. 22)<sup>1</sup>

Saguier argumenta ainda que, a matriz linguística do velho e do novo mundo é a mesma, mas são separadas

---

1 Dada à diversidade de componentes, um problema essencial da América Latina foi e continua sendo encontrar sua identidade cultural, situação que a literatura reflete ao buscar a apropriação de uma linguagem e a concretização de conteúdos em uma língua emprestada em certa medida, e dentro de um contexto político unificado.

pelas diversidades que refletem seu contexto histórico e geográfico, o autor ainda pontua que as línguas peninsulares e americanas são apenas nuances de um mesmo sistema, mas nuances que revelam experiências diferentes e autônomas. Nesse sentido, no contexto da contemporaneidade, no âmbito da literatura, ganham relevo as pesquisas que se voltam para os estudos culturais, motivo pelo qual optamos por tratar de algumas particularidades dos contos das escritoras Josefina Plá e Ángeles Mastretta que, guiadas pelos costumes locais, buscam em suas narrativas interpretar a cultura do povo latino-americano.

A escritora hispano paraguaia Josefina Plá (1909-1999), com uma visão humanista e sentimento de missão social, foi uma das precursoras do feminismo no Paraguai. Uma das iniciadoras do movimento renovador das artes nesse país. É considerada pela crítica como uma mulher multifacetada, Plá foi jornalista, escritora, artista plástica, ensaísta e dramaturga.

Já Ángeles Mastretta (1949), concentrada nas ações humanas, reflete em suas narrativas as realidades sociais e política da extensão geográfica mexicana. Iniciou sua carreira como jornalista, sua trajetória como poetisa, começou quando ganhou o concurso *La pájara pinta*, que se converteu em um livro, foi a primeira mulher a ganhar o prêmio Rómulo Gallegos de 1997.



Essas autoras em suas narrativas, utilizando-se do engenho artístico e de sua carga de valores humanos e literários, validam o que postula Julio Cortázar: “o contista tem uma maneira especial de entender e ver o mundo” (1974, p. 150-151). Ainda de acordo com o renomado autor argentino, compreende-se que um bom contista é aquele que busca sempre o excepcional dentro do cotidiano e a criação espontânea se dá no exame crítico que esse escritor tem da época a que pertence.

Pautados pelo que foi exposto, consideramos que os textos ficcionais de Josefina Plá e Ángeles Mastretta também validam o que propõe Glissant em seu ensaio *O mesmo e o diverso*, o autor afirma que, “o clã do Ocidente tinha uma única ambição, que era impor ao mundo como valor universal o conjunto de seus valores particulares” (1981, p. 190). Nesse sentido, seu ensaio traz uma proposta de abertura ao outro sem hierarquia, sem classificação de melhores ou piores. O escritor também chama a atenção para a urgência das literaturas nacionais, de se nomearem diante do mundo e contribuir para sua ampliação. Segundo o escritor e ensaísta referido, essa contribuição se dá através do indivíduo, que é o veículo que transcende o nacional para atingir o universal. O autor ainda pontua que “descrever

a paisagem não basta. O indivíduo, a comunidade, o país são indissociáveis no episódio constitutivo de sua história. A paisagem é um personagem desta história” (GLISSANT, 1981, p. 198).

A propósito desse assunto, não se trata de pensar o nacional dentro de uma categoria nacionalista servil, mas de pensar a literatura na sua pluralização de vozes. Nesse sentido, busca-se essa emergência da comunidade nas reconfigurações dos interstícios linguísticos entre a tradição e o diverso e suas representações na diferença, ou seja, não em uma tradição fixa já estabelecida, mas naquilo que pontua Glissant ao postular que as identidades são um projeto coletivo e a literatura, em particular, tem a função essencial de não calar sua voz, com o intuito de se nomear no imaginário das línguas, através de uma estética da relação.

Sob esse viés, o filósofo também evidencia o fenômeno de crioulização, o qual, segundo ele, configura-se como rastro/resíduo, memórias dos povos autóctones que aqui estavam antes da colonização; o pensamento desse rastro/resíduo manifesta-se por meio de formas de arte que propõem essa estética da diversidade. Segundo Glissant, a cultura crioula e a crioulização são fenômenos contemporâneos

paradoxais, pois, mesmo depois de três séculos e meio de escravidão, tudo isso parou, mas o processo de criouliização continua até hoje, na música, na arte, na dança, na literatura etc.; o crioulo é muitas vezes comparado à globalização e à mundialização (2005, p. 20). Dessa maneira, para o estudioso mencionado, compreender a situação crioula é compreender muitas coisas que se passam nesse momento no mundo contemporâneo.

No entanto, “o clã do Ocidente” pensava-se que toda identidade era uma identidade de raiz única e fixa, porém essa concepção antiga excluía o outro, de modo que se pode observar que esse pensamento era uma forma de domesticação dos povos, para a diminuição de suas culturas e de si mesmos. Dessa forma, diante do fenômeno de criouliização podemos compreender que a identidade é um conjunto de signos partilhados por homens e mulheres, que permanece em constante negociação, performando-se e transformando-se em contato com o outro em sua diversidade. Dessa maneira, neste artigo, buscamos evidenciar alguns aspectos relacionados à identidade latino-americana, tomando por base as interrelações entre escrita e oralidade e como elas transparecem nos contos das escritoras Josefina Plá e Ángeles Mastretta.

## DO ORAL AO ESCRITO

A questão da formação e transformação das identidades leva-nos a constatar uma urgência de nomear-se diante do mundo nas narrativas das escritoras Josefina Plá e Ángeles Mastretta e, dessa forma, aspectos culturais e identitários elevam-se em suas narrativas por meio do emprego de coloquialismos, gírias, usos de vocábulos específicos de suas regiões, permitindo a incorporação da linguagem cotidiana e regional, como poderá ser verificado neste tópico.

Dentro deste contexto, segundo Saguier, a linguagem e mesmo a literatura não é uma invenção extravagante, mas um produto histórico. Nesse sentido, os escritores mais recentes, ao romper com a linearidade da linguagem, estão percebendo o momento atual, caracterizado por uma maior complexidade do mundo latino-americano (2000, p. 31). Nessa perspectiva, com uma visão crítica, Plá representa em seus textos um mundo desigual e injusto que comporta a dimensão histórica que ressalta Saguier.

Sob este viés, observa-se em seus textos uma linguagem multimodal mesclando o oral e o escrito, revelando as identidades e particularidades do contexto cultural paraguaio através do processo comunicativo, com o propósito de provocar determinados efeitos e

sentidos em sua produção narrativa. Suas personagens trazem perspectivas que salientam a diferença na forma da totalidade do Paraguai, ou seja, sem exclusões e evidenciando a exposição de temáticas que partem do regional e ultrapassam as fronteiras paraguaias.

Dessa forma, pode-se observar esse efeito no conto “Gustavo”, que contém uma linguagem multimodal, pois apresenta elementos da fala cotidiana inseridos nos diálogos dos personagens, revelando peculiaridades do processo comunicativo dos habitantes das regiões paraguaias. No excerto transcrito, observamos esse registro no final do conto:

–Si usted quieren vamo calar. Podemo decir que no vimo nada, echar el jhetecué ao estero. Una comprensión lenta alboreaba en el rostro inmóvil del indio.  
–Y todo queda igual como ante.  
Una pausa.  
–Qué decís vos?... –otra pausa.  
Ya impaciente: –Sí o no? Gustavo se humideceó los labios.  
–¿Va haber caña?  
–Caña, un poquito para vo. Pero plata no te vamo dar más...Y vamo elegir nosotros la mujeres. (PLÁ, 2014, p. 263)<sup>2</sup>

---

2 – Se vocês quiserem vamo calar. Podemo dizer que não vimo nada, jogaremos o corpo no charco.

Uma lenta compreensão surgiu no rosto imóvel do indio.

– E tudo ficará igual como antes.

Uma pausa.

– O que você disse?... – outra pausa.

Na cena permeada por diálogos, nota-se a fala do colonizador mesclada com a linguagem oral do “selvagem”. Esse fato, de acordo com Jorge Schwartz, é uma marca da coloquialidade que põe em evidência diferenças entre o discurso oral e escrito: “o uso coloquial da língua impõe distinção entre as formas orais e escritas. Essas diferenças são uma forma de oposição à ideia fixa da herança colonial estática, e servem como elemento confirmador do nacional” (1995, p. 34). A respeito desse assunto, Zumthor assinala que

já há muito tempo, com efeito, em nossas sociedades a paixão da palavra viva se extinguiu, progressivamente expulsa de sua “personalidade de base”, matriz de nossos traços de caráter individual: esta história foi muitas vezes contada. Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que perforce nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é. Nós, de algum modo, refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal. As especulações críticas dos anos sessenta e setenta sobre a natureza e funcionamento do “texto” deixaram de contribuir para

---

Já impaciente: – Sim ou não? Gustavo umedeceu os lábios.

– Haverá cachaça?

– Cachaça, um pouquinho para você. Mas dinheiro não vamo te dar mais... E nós vamo escolher as mulheres.

clarear por este lado o horizonte e ainda o embrumaram mais recuperando, travestida ao nosso hábito mental, a antiga tendência de sacralizar a letra. (1997, p. 10-11)

Ainda dentro dessa perspectiva, a voz ultrapassa a palavra. A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço, pois as emoções mais intensas suscitam o som da voz. Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana (Zumthor, 1997, p. 10-11). Sob esse viés, segundo Glissant, “a única maneira de preservar a função da escritura seria irrigá-la com as fontes do oral” (1981, p. 194), isto é, com a inserção da oralidade na literatura. No conto “Sesenta listas”, podemos observar a mescla da oralidade insertada na escrita no seguinte excerto: “-Muchas gracia, señorita. Dio te lo pague. -No hay de qué. Y no olvidés, Agamenón: el otro viernes, dos bolsas solamente. - Do bolsa. Eso era. Hata luego ité, señorita” (PLÁ, 2014, p. 158)<sup>3</sup>. As marcas de oralidade, neste excerto, constituem-se pela ausência de concordância (“Muchas gracia[s]”/“Do[s] bolsa[s]”), pela supressão de letras (“Dio”/Dios, “Hata”/Hasta) e, em geral, são falas que denotam a pouca escolaridade ou o fato de o falante pertencer a alguém do povo ou de classes marginalizadas. Assim como no conto “Gustavo” e “Sesenta listas”, observa-se também essa irrigação do oral à escrita em contos como “La mano en la tierra”, “La vitrola”, “Curuzú la novia”, entre outros.

3 Muito obrigado, senhorita. Deus te pague. - Não há de que. E não esqueça, Agamenon: na outra sexta-feira, apenas dois sacos. - Dois saco. Isso era. Té lá, senhorita.

Nesse contexto, um traço marcante dos textos de Plá e Mastretta é a hibridação que, segundo Néstor Canclini (2015), configura-se como processo sociocultural no qual estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas, configurando textos multimodais, os quais, segundo Gasparetto, “são aqueles que empregam duas ou mais modalidades de formas linguísticas, a composição da linguagem verbal e não verbal com o objetivo de proporcionar uma melhor inserção do leitor no mundo contemporâneo”(GASPARETTO apud SILVA, SOUSA e CIPRIANO, 2015, p. 135-136). Sob esse aspecto, nos fragmentos dos contos “Sesenta listas” e “Gustavo”, observa-se que a composição textual de Plá deixa de privilegiar somente a linguagem escrita, fazendo uso também da forma oral, que proporciona ao leitor uma inserção no mundo ficcional dos personagens.

Nas narrativas de Mastretta, notam-se diferenças culturais e aspectos concernentes a “mexicanismos” (palavras e expressões típicas do México). Dessa maneira, pode-se observar gírias e ditados mexicanos nos contos “Con todo y todo”, “En el parque” e “Lo compadezco”. Nesses textos, a palavra “chingada<sup>4</sup>” apresenta elementos da fala popular

---

4 *Chingada* é um termo que, na fala popular e coloquial dos mexicanos, se refere-se a um número variado de lugares e personalidades imaginárias. Pode significar: 1. Prostituta; mulher promíscua; 2. Ruim, difícil, complicado; 3. Muito ruim; 4. Porra! Foda-se! É considerado um palavrão que às vezes é substituído por eufemismos. No *Breve Dicionário de Mexicanismos* de Guido Gómez de Silva, aparece em inúmeras frases de uso cotidiano no país:



e coloquial dos mexicanos e pode ser usada em inúmeras expressões para se referir a distintos sentidos. Observamos esse registro no excerto que segue: “– Y deficiencia, y falta de voluntad y rabia de no tenerte – agregó Juan cuando Ana le repitió el diagnóstico –. Qué me importa morirme, me quiero ir a la chingada” (MASTRETA, 2009, p. 20)<sup>5</sup>. Nesse contexto, o sintagma “ir a la chingada” significa “ir ao inferno”, uma vez que o protagonista está desconsolado e infeliz com a situação de não poder ficar com Ana, que é casada e está diante do dilema de abandonar sua família e assumir o relacionamento extraconjugal com Juan.

Vejamos o mesmo vocábulo no conto “En el parque”, “– Pues qué flojera. Por mí que el Mapache (marido de Luis) vaya a donde lo lleven sus antojos. Yo lo estoy mandando

---

*Estar dado a la Chingada*: arruinado // *Estar de la Chingada* (o de la retostada): ser algo mau, difícil ou complicado. // *Estar bien Chingado*: estar doente ou em situação econômica desfavorável. Também se diz “Estar jodido” (“estar fodido”). // *Ir hecho la Chingada*: ir rapidíssimo. // *Irse a la Chingada*: ir desgostoso/ irse a la puta madre, al carajo: ir desgostoso, infeliz, ir ao inferno/ao caralho. // *Irse algo a la Chingada*: quebrar-se, estragar-se. // *Llevárselo a alguien la Chingada*: estar chateado/aborrecido, estar apertado/com problemas. // *Mandar a alguien a la Chingada*: mandar alguém que incomoda embora com desprezo ou desgosto. También se diz “*Vete a la mierda o a la verga*” = Vá à merda! // *¡Me lleva la Chingada!*: exclamação de protesto que se usa para desabafar alguma contrariedade, quando se sofre alguma adversidade ou surpresa; formas eufemísticas são: *¡me lleva la fregada, la tía de las muchachas, la tiznada, la tostada, la trampa, el tren, la tristeza, la trompada, la verga*. // *¡Ah, qué la Chingada!* exclamação popular quando algo desfavorável se torna recorrente. // *Estar chingando*: estar incomodando. // *Chingar [algo]*: estragar uma coisa. // *Estar chingándole*: Estar trabalhando. // *Chingarse [a alguien]*: Roubar algo de alguém. Também pode ter uma conotação sexual (fazer amor ou até, segundo o contexto, abusar sexualmente de alguém) (GÓMEZ DA SILVA, 2020). Disponível em: <https://www.academia.org.mx/obras-obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>. Acesso em: 8 ago. 2020.

5 “E Carência, falta de vontade e raiva por não tê-la”, acrescentou Juan quando Ana repetiu o diagnóstico. Não me importo em morrer, quero ir para o inferno.”

ahorita mismo a la chingada” (MASTRETA, 2009, p. 174)<sup>6</sup>. Nessa situação, o sintagma “ir a la chingada” significa “ir para puta que o pariu”, uma vez que o protagonista Luis está enraivecido, porque o Mapache (guaxinim), seu marido, estava em Acapulco fazia dois meses.

Na narrativa “Lo compadezco”, a palavra “chingada” tem um sentido diferente dos apontados acima, o qual é um dos primeiros assinalados no *Breve diccionario de mexicanismos*: “prostituta”/“filho da puta” (GÓMEZ DE SILVA, 2020): “-«¿Quién habló? ¿Quién fue el hijo de la chingada cabrón chamaco que me despertó?», decía y se iba contra el primero que le pasaba cerca (MASTRETA, 2009, p. 183)<sup>7</sup>. Nos excertos transcritos, observam-se os processos socioculturais e multimodais da linguagem, uma vez que a fala dos personagens, pelo uso coloquial, dá ênfase às expressões típicas do México, transcendendo o código verbal da língua escrita e apontando para a emoção exacerbada das personagens nas cenas das quais participam.

Plá também destaca em seus contos saberes culturais do povo paraguaio como, por exemplo, o fenômeno

---

6 Bem, preguiçoso. Para mim, que Mapache vá para onde seus desejos o levarem. Vou mandá-lo agora mesmo para a puta que o pariu.

7 Quem falou? Quem foi o filho da puta que me acordou?, ele dizia e batia no primeiro que estava por perto.

transcultural que é o *Yopará*<sup>8</sup>, um termo que comumente caracteriza grande parte do discurso de alguns personagens da escritora, fundamentalmente coloquial, usado no Paraguai. Esse vocábulo, muitas vezes, é explicado popularmente como resultado da fusão morfossintática, gramatical e semântica da língua guarani com o espanhol. O termo vem do guarani e significa misturado. O *Yopará* representa o longo processo de convivência sob o bilinguismo entre espanhol e guarani. Sob essa perspectiva, podemos observar o uso da mescla da língua espanhola com o guarani no final do conto “Mandiyu”:

Perú Almada, no era un cualquiera. Él tiene plata en el bolsillo y sabe gastarla, no es un cualquiera. Él no era un gringo miserable que se guarda los billetes; él sabía sacarlos al sol... Le miraban, o así a él le pareció, con lástima. No: con envidia. Eran pobres y no podía darse los lujos que él. Sintió orgullo, y el orgullo le estalló en generosidad:

-Che co cuimbaé... Jhetá arecó la plata...  
Che convidá entero, pe, lo mitá... (PLÁ, 2014, p. 144)<sup>9 10</sup>

---

8 LUSTIG (MAINZ), Wolf. Mba'éichapa oiko la guarani? Guaraní y jopara en el Paraguay. Disponible en: <http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/art/jopara.pdf>. Acceso en: 4 ago. 2020.

9 Peru Almada não era qualquer um. Ele tem dinheiro no bolso e sabe como gastá-lo, não é qualquer pessoa. Ele não era um miserável gringo que guardava seu dinheiro; sabia tirá-los ao sol ... Olhavam para ele, ou assim lhe parecia, com pena. Não: com inveja. Eles eram pobres e não podiam pagar pelos luxos que ele fazia. Ele sentiu orgulho, e o orgulho explodiu em generosidade: - Eu sou um homem da roça... Tenho muito dinheiro... Eu convidado todos, meninos.

10 Os termos em guarani foram traduzidos por meio do dicionário *iGuarani*. Disponível em: <https://www.iguarani.com/?p=inicio>. Acesso em: 8 ago. 2020.

Ao expressar-se na língua *yopará*, o personagem deixa entrever suas raízes em um povo específico e o forte vínculo com a cultura e identidade desse povo. No entanto, é válido destacar também que, segundo Rodrigues o *yopará* passou a ser o idioma do subalterno, um elemento que o favorece e o representa. É também o reflexo do conflito sociocultural existente no Paraguai, que caracteriza uma classe que se reconhece híbrida, que aceita normas do grupo dominante, mas não abre mão das suas tradições (2000, p. 44). Dentro desse contexto, para Saguier o guarani é a língua materna: existe uma vasta área de sentimentos e sensações que se expressam nesta língua. Uma atmosfera que vem das entranhas da língua nativa e surge dentro de um contexto marcado mais por impulsos emocionais do que racionais. A língua indígena, com seus próprios elementos, dá grande charme à escrita (2000, p. 30).

Dessa forma, os contos de Josefina Plá e Mastretta evocam a diferença, essa diferença econômica, cultural, linguística, racial, e essa dimensão entre si e o mundo, essa realidade e seu meio, sua gente e seus dilemas diários, possibilitando ao leitor um caminho para entender o diverso e sua dimensão histórica. Os meios de expressão de Plá e Mastretta estão articulados com o espaço geográfico e suas condições de

vida, onde esse estilo encontra suas justificativas em visões específicas da realidade em contexto paraguaio ou mexicano, e suas personagens e seus modos de narrar são fiéis às suas formas próprias de vida e de visão de mundo.

Concernente à poética de Plá, Angélica Segovia de Rodrigues pontua que, “sua linguagem faz com que o leitor se sinta reconhecido, informação e visão de mundo, da mesma maneira como ela mesma se *reconhece* na construção das suas personagens, essa é a caracterização de fundo de todas as suas expressões artísticas” (2000 p. 31-32, grifo da autora). Suas narrativas revelam espaços que cruzam mundos diferentes, evidenciando que

a arte é um objeto necessário na função de expressar e elevar o espírito e a moral. Apesar da literatura - a arte da linguagem -, ter sido geralmente considerada através da palavra escrita, a literatura desde a sua origem, tem sido de caráter oral, esta característica é fundamental por conter a *narrativa* que recolhe as tradições dos povos, o começo do seu começo. A linguagem é um código de signos originariamente orais que empregam os homens para comunicar-se. Estes signos podem ser representados graficamente pela escritura, mas a civilização guarani não teve originariamente esta linguagem escrita. (RODRIGUES, 2000, p. 44, grifo da autora)

Em vista do exposto, verifica-se que a prática poética de Josefina Plá representa o nacional de onde sua obra é

produzida, expõe o imaginário das línguas em sua construção textual, acolhendo tradições e enriquecendo-se com a fusão do guarani com o espanhol. Não se trata de uma poética ditada por deuses, mas de uma poética de sacralização de uma língua, de uma cultura, sem exclusões, que se revela de suma importância na contemporaneidade, porque, de acordo com Glissant, “atualmente, a passagem da escrita à oralidade é uma questão importante, crucial, que nos interroga sobre a questão da transcendência, sobre a questão do absoluto, e sobre a questão da Relação e do relativismo em oposição ao absoluto” (2005, p. 48).

Diante da influência da mídia e da dominação política e econômica, que tenta de todas as formas uniformizar as culturas, é de suma importância essa urgência e essa tomada de consciência das literaturas nacionais para contribuir na totalidade-mundo, e percebe-se essa contribuição nas poéticas de Plá e Mastretta, uma vez que elas transcendem o nacional para atingir o universal na forma de contribuição e não de imposição de nenhuma espécie. Parafraseando Candido, poderíamos dizer que o fazer artístico de Plá e Mastretta é uma valiosa manifestação do uso estético da linguagem, que acaba salientando a forma de vida de um povo/nação, e que a plenitude estética de suas escritas

reforça a beleza da palavra (2006, p. 13). Dentro desse contexto, a obra literária é um processo dialógico, não algo congelado, ela representa e abre caminhos.

Ainda de acordo com Candido, “o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós” (2006, p. 30). Dentro dessa perspectiva, “o realismo ocidental não é uma técnica ‘rasa’, sem profundidade, mas se torna quando é adotado sem crítica por nossos escritores”. A miséria de nossos países não é apenas presente, mas patente. Ela comporta uma dimensão de história da qual apenas o realismo não dá conta (GLISSANT, 1981, p. 194).

E, assim, entender a literatura significa, então, compreender todo o processo social do qual ela faz parte e é justamente a consciência social que faz com que o escritor tenha uma relação com sua terra e sua gente. Por isso, ao tecer uma obra (em prosa ou em versos), revela-se como um fator de extrema relevância o estilo único de cada escritor para plasmar, por meio da língua, a matéria narrativa, mesclando elementos da sua cultura, da sua língua, a temas universais, de forma que tal obra ultrapasse suas fronteiras nacionais e possa trazer importantes contribuições para leitores de outras etnias, nações etc.,

possibilitando reflexões e problematizações de questões que afligem o homem contemporâneo.

### **ALÉM DAS FRONTEIRAS**

Livrando seu objeto literário das antigas clausuras, da mesma forma que Plá, o estilo peculiar de mesclar o oral à escrita é encontrado também nas narrativas de Ángeles Mastretta, que reflete as realidades sociais e políticas no contexto mexicano. Voltada para cultura popular, Mastretta representa em suas narrativas a diversidade de sua gente, por intermédio do cotidiano de suas personagens:

Otra forma de mostrar la historia de Puebla y de sus habitantes es a través de las acciones que, para los personajes, constituyen su cotidianidad<sup>11</sup>; de manera que entonces, nos dice, “los hechos que ocurren en la cocina, en el mercado, en la iglesia, son parte importante de la narración que va conformando la ciudad y el modo de ser de su gente. (FIGEROA apud CÁCERE, 2016, p. 126)<sup>11</sup>

Percebe-se, nas narrativas de Mastretta, uma “estética da relação”, já que suas personagens dialogam dentro de sua comunidade, deixando claro para o leitor os aspectos culturais, seus hábitos e costumes regionais, sua identidade e suas particularidades. Para o estudioso Stuart Hall, as identidades

11 “Outra maneira de mostrar a história de Puebla e de seus habitantes é através das ações que, para os personagens, constituem seu cotidiano”; então, nos diz, “os eventos que ocorrem na cozinha, no mercado, na igreja são uma parte importante da narrativa que está moldando a cidade e o modo de ser de seu povo”.



são aqueles aspectos que surgem de nosso pertencimento, tais como a língua, a religião, as culturas étnicas e raciais (1992, p. 8). É possível observar a problematização sobre a identidade no conto “Isaac y su higuera”:

Había oído de Benjamín que el puerto al que iban se llamaba Veracruz y que de ahí tendrían que seguir a Puebla, la ciudad más española de México y como tal desde hacía un tiempo, la última ciudad española que estaban por tomar los libaneses. Árabes o judíos, ahí se veían iguales aunque ellos se vieran tan distintos. (MASTRETTA, 2009, p. 229)<sup>12</sup>

No fragmento citado, a narrativa propõe outra perspectiva a respeito das diversidades, condições de vida, as concepções do espaço latino-americano em termos de sua diversidade, linguística, religiosa, cultural e identitária. No continente da diversidade, os imigrantes do conto que foge da guerra buscam a garantia do direito a uma cidadania, à liberdade de pensamento, de consciência e de crença. O conto permite vê-los como uma contribuição a essa diversidade e não como inimigos, ou invasores. Em seu livro *Introdução a uma poética da diversidade*, Glissant fornece elementos para se compreender a complexidade das questões culturais, assinalando que

---

12 Ela ouviu de Benjamin que o porto para onde iam se chamava Veracruz e que dali teriam que continuar até a cidade, a cidade mais espanhola do México e, como tal, por algum tempo, a última cidade espanhola que os libaneses estavam prestes a tomar. Árabes ou judeus, eles pareciam o mesmo lá, embora parecessem tão diferentes.

*o mundo se crioualiza*. Isto é: hoje, as culturas do mundo colocadas em contato umas com as outras de maneira fulminante e absolutamente consciente transformam-se, permutando entre si, através de choques irremissíveis, de guerras impiedosas, mas também através de avanços de consciência e de esperança. (2005, p. 18, grifos do autor)

Observa-se esse avanço de consciência dentro das narrativas de Plá e Mastretta, que buscam tematizar a diversidade em formas e conteúdos mais abrangentes. Verifica-se nas personagens uma forma harmoniosa da diferença e suas convivências pacíficas contribuem para essa totalidade-mundo de forma expressiva em termos políticos e estéticos, pois, como assevera Glissant,

os fenômenos de crioualização são fenômenos importantes porque permitem praticar uma nova abordagem da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo. Porque a crioualização supõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente “equivalentes em valor” para que essa crioualização se efetue realmente. (2005, p. 20-21)

Mastretta e Plá, com espíritos revolucionários, estabelecem uma poética de abertura e da relação com o outro, a qual é defendida por Glissant, porque o diverso

aqui é pluralidade e não exclusão. É direito a pertencimento a uma cidadania pluricultural aberta ao outro em forma de contribuição, de aconchego, de respeito às diferenças.

No conto “Entierro”, de Mastreta, o enredo apresenta diferentes manifestações culturais e o modo de vida das personagens traz o símbolo de identidade nacional do folclore mexicano, através do *mariachi*.<sup>13</sup> Os mariachis vestem um traje típico de charro (vestuário originário do México), normalmente preto ou branco, e sombreros. Os mariachis estão presentes tanto nas festas públicas como nas particulares, como casamentos, aniversários, serenatas e outras comemorações familiares, e também em funerais, como podemos verificar na seguinte passagem do conto:

Así las cosas se propuso hacer alguna bien y tomó a su cargo el entierro de su padre, que desde tiempo atrás tenía guardado para pagarle al mariachi que lo acompañaría en su último recorrido por el pueblo. Una vez en su caja de madera forrada de satín negro, Atilio fue llevado por sus deudos a casa de cada uno de ellos y de sus amigos. Salieron de la casa en que vivía con Luz y de ahí lo pasaron a casa de sus tres compadres, a la de su hermana Rosa, la de su hermano Odilón, su hermana Leona, su cuñado Lucio y su tío Francisco. En cada casa se detenía el séquito y se le pedía al dueño que ordenara

---

13 El Increíble Origen del Mariachi. Disponible en: <http://www.gustoxmexico.com/conoce-mexico/264-el-increible-origen-del-mariachi.html>. Acceso en: 8 ago. 2020.

la canción con que quería despedir al finado.  
(MASTRETTA, 2009, p. 217)<sup>14</sup>

O *Mariachi* foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade e é um dos orgulhos do México. Este modelo de grupo musical é a alma cultural do país, que ultrapassa a fronteira mexicana, e nas histórias de Mastretta essa tradição cultural é incorporada ao tecido narrativo, chegando assim a distintos públicos e, dessa maneira, transcendendo o nacional ultrapassando as fronteiras mexicanas. Também podemos observar aspectos da tradição cultural no conto “Tejiendo la fortuna”, o qual assinala a diversidade linguística e cultural do povo mexicano:

Vivían en dos comunidades cercanas, pero distintas. En la de Camila se habla amuzgo con español y se traman las telas con flores o pájaros en un telar hecho con varas sobre las que los hilos van y vienen desde la cintura en que se sostienen. En la de Juana se habla mixteco y sobre las telas, las mujeres bordan como nadie mejor en todo el mundo.  
(MASTRETTA, 2009, p. 144)<sup>15</sup>

---

14 Assim, decidiu fazer o bem e se encarregou do funeral de seu pai, que havia guardado por muito tempo para pagar aos mariachi que o acompanhariam em sua última volta pela cidade. Já em sua caixa de madeira forrada de cetim preto, Attilio foi levado por seus familiares para a casa de cada um deles e de seus amigos. Saíram da casa onde ele morava com Luz e de lá o levaram para a casa de seus três compadres, sua irmã Rosa, seu irmão Odilón, sua irmã Leona, seu cunhado Lúcio e seu tio Francisco. Em cada casa a comitiva parava e o dono era convidado a mandar a música com que queria se despedir do falecido.

15 Viviam em duas comunidades próximas, mas diferentes. Na de Camila, o amuzgo é falado misturado com espanhol e os tecidos são trançados com flores ou pássaros em um tear feito com hastes nas quais os fios vão e vêm da cintura em que são presos. Na de Juana, fala-se o “mixteco” e sobre os tecidos, as mulheres bordam como ninguém no mundo.

A fala de cada uma das comunidades é individualizada e dá conta de seus contatos mais ou menos intensos com o colonizador espanhol, uma vez que, no primeiro caso, a língua local misturou-se com a dos espanhóis e, no segundo, ela sofreu um menor impacto, mantendo-se ligada às raízes dos habitantes locais. Os Mixtecas<sup>16</sup> são um povo ameríndio da família linguística Otomanque, habitantes dos atuais estados mexicanos de Oaxaca, Guerrero e Puebla e são considerados os artesões mais famosos do México. Já em contexto paraguaio, a escritora hispano paraguaia também busca, no conto “Sesenta listas”, enriquecer a tradição e cultura do povo paraguaio, trazendo para a narrativa o poncho<sup>17</sup> de sessenta listas, que é um artesanato ancestral considerado um patrimônio cultural da nação. Os textos das duas escritoras ultrapassam a fronteira nacional mexicana e paraguaia fazendo com que o leitor se sinta reconhecido na presença do diverso.

Vale ressaltar que o ato de compartilhar elementos e valores culturais com outras nações pode ser marcado por dificuldades, já que nações desenvolvidas tendem a valorizar tudo o que lhes diz respeito e menosprezar o que é diferente.

---

16 Disponível em: [http://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=inali\\_li&table\\_id=2](http://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=inali_li&table_id=2). Acesso em: 8 ago. 2020.

17 ARTESANÍA. Patrimonio Cultural y Natural del Paraguay. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fUQSpDw0uCs>. Acesso en: 31 jul. 2020

Dentro desse contexto, segundo Bhabha, “a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformações históricas” (1998, p. 21). Ainda de acordo com o autor:

Apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável. A força dessas questões é corroborada pela “linguagem” de recentes crises sociais detonadas por histórias de diferença cultural. (BHABHA, 1998, p. 20)

As nações hegemônicas sempre buscaram impor a sua cultura, seus costumes e seu modo de viver, primeiramente às povoações que colonizaram e, depois, com os movimentos e as lutas pela liberdade de tais povoações, elas continuam a explorá-las, por deter em mãos tecnologias avançadas, a exploração de minérios, metais preciosos, medicamentos etc. Ao valorizar e perenizar aspectos culturais de seus povos e plasmá-los em suas produções ficcionais, Plá e Mastretta contribuem para divulgar particularidades e peculiaridades do povo latino-americano e, assim, favorecem o fortalecimento dos seus países de origem frente às grandes

nações europeias e o seu poder avassalador de tentar, sempre, impor-se e explorar economicamente as frágeis e dependentes repúblicas da América Latina.

Dessa maneira, Glissant enfatiza que “o clã do Ocidente tinha uma única ambição, que era impor ao mundo como valor universal o conjunto de seus valores particulares” (GLISSANT, 1981, p. 190). Ainda de acordo com o filósofo, “o diverso nasceu através da violência política e armada dos povos” e é esse diverso que se encontra magistralmente plasmado nos escritos de Plá e Mastretta, que apontam para a convivência pacífica dos povos e as contribuições recíprocas entre eles.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

“Desde a origem a Literatura condiciona-se à letra escrita, impressa ou não. Refere-se a uma prática que só pode ser verificada quando produz determinado objeto: a obra escrita. De onde não lhe pertencerem às manifestações orais [...]” (MOISÉS, 2013, p. 274)”. A literatura pressupõe o documento, a fixação no papel, para a leitura e não para a audição. Nesse sentido, Zumthor pondera que “Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com a escrita” (1997, p. 10). Esse

antigo preconceito não enclausurou apenas a Literatura, aprisionou também as identidades e as diferenças. Mesmo na contemporaneidade, nossas instituições baseiam-se em modelos arcaicos que são incondizentes com a realidade de nosso continente. Sob esse viés, as narrativas de Plá e Mastretta propõem outra perspectiva, refletindo as diversidades, condições de vida e concepções dentro do espaço latino-americano, buscando interpretar as expressões linguísticas, religiosas, culturais e identitárias do povo latino-americano.

Não há como negar a riqueza e a diversidade cultural de suas obras, que são veículos que conseguem transpor o nacional para alcançar além das fronteiras paraguaias e mexicanas, destacando saberes culturais e os processos socioculturais na fala coloquial dos personagens, os quais dão ênfase às expressões típicas do México e do Paraguai, destacando o *Yopará* e o *Mixteco*<sup>18</sup> como resistência e ancestralidade dos povos originais da região latino-americana. Ambas as escritoras deixam claro em suas narrativas que a voz ultrapassa a escrita e transcendem o código verbal da língua escrita. Observa-se, então, não apenas o processo multimodal da linguagem, mas também

---

18 Língua falada pelo povo pertencente a um grupo indígena mesoamericano que vive na região oeste do estado mexicano de Oaxaca e cuja origem remonta a aproximadamente 3000 a. C.



o fenômeno de “crioulização” que está presente em formas diversas, como na língua, nos rituais religiosos, nas artes, na culinária, nas identidades etc. e que se pereniza nos textos escritos por elas.

Em suma, Plá e Mastretta buscam em suas obras tematizar a diversidade, libertam seus objetos literários das antigas clausuras, revelando as identidades e particularidades do contexto cultural habitado por suas criações ficcionais. Diante disso, com espíritos revolucionários, observa-se nas duas escritoras um forte apego às tradições de seus países de origem, trazendo símbolos e identidades do continente que enriquecem suas poéticas, evidenciando as peculiaridades culturais latino-americanas e contribuindo para que elas se tornem conhecidas e se espalhem por outras nações, propiciando assim uma tomada de consciência do valor da individualidade e da cultura do próximo e acenando para uma tentativa de harmonia e de compartilhamento de experiências e realidades distintas.

## REFERÊNCIAS

- AMUZGO. Lenguas indígenas. Disponible en: [http://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=inali\\_li&table\\_id=2](http://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=inali_li&table_id=2). Acceso en: 8 ago. 2020.
- AMUZGO. Disponível em: <http://pt.qwe.wiki/wiki/Amuzgos>. Acesso em: 8 ago. 2020.
- ARTESANÍA. Patrimonio Cultural y Natural del Paraguay. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=fUQSpDw0uCs>. Acceso en: 31 jul. 2020.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CÁCERES, Alejandro José López. Ángeles Mastretta: mujeres, revolución y melodrama. Colombia: *Poligramas 43* - diciembre de 2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DICIONÁRIO de espanhol. *WordReference*. Disponível em: <http://www.wordreference.com/definicion/>. Acesso em: 20 dic. 2020.

EL INCREÍBLE Origen del Mariachi. *Gusto Por México*. Disponível em: <http://www.gustoxmexico.com/conoce-mexico/264-el-increible-origen-del-mariachi.html>. Acesso em: 20 dic. 2020.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. *O mesmo e o diverso*. Rio Grande do Sul: UFRGS, 1981.

GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve Diccionario de Mexicanismos*. Disponível em: <http://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>. Acesso em: 15 ago. 2020.

¡GUARANI. *Diccionario de guarani*. Disponível em: <http://www.iguarani.com/?p=inicio>. Acesso em: 8 ene. 2021.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LUSTIG (MAINZ), Wolf. Mba'éichapa oiko la guarani? Guaraní y jopara en el Paraguay. Disponível em: <https://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/art/jopara.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2020.

MASTRETTA, Ángeles. *Maridos*. Barcelona: Seix Barral, S.A, 2009.

MOISÉS, Massaud. *Diccionario de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

PLÁ, Josefina. *Cuentos completos, I*. Asunción: Servilibro, 2014.

PLÁ, Josefina. *Cuentos completos, II*. Asunción: Servilibro, 2014.

RODRIGUES, Dora Angélica Segovia de. *Kuatíá Mbaapó*: Josefina Plá e a Poesia do Nãnduti, Gusta vo? 2000. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2000.

SAGUIER, Rubén Bareiro. Una literatura en el mundo. In: MORENO, César Fernández (Ed.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v. 2000.

SCHWARTZ, Jorge. Leguajes utópicos. “Nwestra ortografia bangwardista” tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte. PIZARRO, Ana (Ed.). *América Latina - palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Unicamp, 1995.

SILVA, Silvio Profirio da *et al.* Textos multimodais: um novo formato de leitura. *Linguagem em (Re)vista*, Niterói, v. 10, n. 19, janeiro/junho de 2015. Disponível em: <https://www.filologia.org.br/linguagememrevista/19/08.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997.

Altamir Botoso

Doutor em Letras, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de Assis-SP.

Docente do Mestrado em Letras e do Curso de Letras/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Campus de Campo Grande-MS.

E-mail: [abotoso@uol.com.br](mailto:abotoso@uol.com.br)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4996564101422445>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3231-2351>

### **Betania Vasconcelos da Cruz**

Doutoranda em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso.

Integra o grupo de pesquisa SEMIC – Semióticas Contemporâneas.

E-mail: [betania.filologa@gmail.com](mailto:betania.filologa@gmail.com)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9223463436177210>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-6117-8430>

### **Maria Elisa Rodrigues Moreira**

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da universidade Federal de Mato Grosso. Integra os grupos de pesquisa SEMIC – Semióticas Contemporâneas e CRITICUM – Correntes críticas modernas e contemporâneas.

É coordenadora do Grupo de Estudos Palomar – Diálogos com Italo Calvino.

E-mail: [elisarmoreira@gmail.com](mailto:elisarmoreira@gmail.com)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8503000442103169>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2177-7762>

## JODI PICOULT: NOVOS CAMINHOS PARA A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA

Carla Alexandra Ferreira  
Raquel Terezinha Rodrigues

**Resumo:** O objetivo deste artigo é, refletir, por meio da leitura do romance *Leaving Time* (2014) de Jodi Picoult, sobre os caminhos para que apontam os textos de autoria feminina no contexto estadunidense contemporâneo. Esse olhar será guiado pelas discussões apresentadas por Elisabeth Badinter (2005) sobre os rumos que o feminismo tomou a partir da década de 1990 e pelas reflexões de Judith Butler (2012) para o conceito de mulher na trajetória do movimento feminista e as declarações de Elaine Showalter sobre a ficção feminina contemporânea dos Estados Unidos. Picoult, por meio desse romance complexo, construído por múltiplas vozes e gêneros, fala de um momento, principalmente a seu público estadunidense, da necessidade de revisões, de novos caminhos, de se repensar os conceitos estabelecidos sobre amor, família, e maternidade. Partindo do mote da relação entre elefantes, e da busca de uma adolescente pela mãe desaparecida por dez anos, as protagonistas percebem a necessidade de se pensar diferente, de se relacionar de modo diverso, de não optar pela vitimização, ou como aponta Alice, a pesquisadora dos elefantes africanos, pelo “pensamento em círculos”. Para além do mistério sobrenatural, o romance discute como as perdas e partidas, as separações, desestabilizam verdades pessoais e, por conseguinte, sociais, alinhadas com a fragmentação textual, de vozes presente no romance, não nos permitindo categorizações. Na busca pela mãe, Jena experimenta um relacionamento familiar diferente. Cada personagem precisa se despojar de suas ideias pré-estabelecidas e perceber que seu caminho está por fazer, assim como a proposta de novos rumos para lidar com a questão da(s) mulher(es) na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Feminismos. Jodi Picoult. Literatura estadunidense.

**Abstract:** The purpose of this article is to reflect on the paths towards which texts written by women in the contemporary American context point out, by reading the novel *Leaving Time* (2014) by Jodi Picoult. This view will be guided by the discussions presented by Elisabeth Badinter (2005) about the directions that feminism has taken since the 1990s, by

the reflections of Judith Butler (2012) about the concept of woman in the trajectory of the feminist movement, and the statements of Elaine Showalter on contemporary female fiction from the United States. Through this complex novel, built by multiple voices and genres, Picoult speaks of a moment, mainly to her American audience, of the need for revisions, new ways, and rethinking the established concepts about love, family, and motherhood. Starting from the motto of the relationship between elephants and the search for a teenager for her mother, who had disappeared ten years before, the protagonists perceive the need to think differently, to relate differently, not to choose victimization, or as Alice, the researcher of African elephants, puts it, “thinking in circles.” In addition to the supernatural mystery, the novel discusses how losses and departures, separations, destabilize personal and, therefore, social truths, aligned with the textual fragmentation, voices present in the novel, not enabling categorization. In the search for her mother, Jena experiences a different family relationship. Each character needs to get rid of their pre-established ideas and realize that their path is yet to be made and the proposal of new directions to deal with women’s issue in contemporary times.

**Keywords:** Feminisms. Jodi Picoult. American Literature.

## INTRODUÇÃO

Ao comentar a declaração de Ian McEwan sobre o fim da era dourada da literatura norte-americana, pela ocasião da morte de John Updike (1932-2009), Elaine Showalter argumenta que embora a perda tenha sido, de fato, significativa para aquela literatura nacional e para a ficção em geral, há muitas escritoras norte-americanas contemporâneas que lidam com os temas considerados mais sérios para o cenário literário norte-americano. Para a autora, essas mulheres estiveram, por muito tempo, em

desvantagem em relação aos considerados grandes nomes da literatura nos Estados Unidos. Por muito tempo, ficaram fora da história literária de seu país e, ainda, tiveram que conseguir seus lugares no campo literário, antes de poderem lidar com temas presentes, por exemplo, na ficção de Updike. Showalter diz que mais recentemente as autoras têm conseguido ampliar seus temas e revisitar a história norte-americana em suas obras.

Jodi Lynn Picoult, nascida em 1966, no estado de Long Island, é uma dessas autoras que tem escrito prolificamente sobre os mais variados assuntos relacionados, direta ou indiretamente, à história e sociedade norte-americana. Seus romances, traduzidos para 35 países, lidam com mulheres nas mais diversas situações culturalmente localizadas, evidenciando o comentário de Gillian Beer (apud SHOWALTER, 2009) sobre os temas presentes nos trabalhos apresentados para o prêmio Orange, em 2002. Para Beer as autoras escrevem numa rede de abrangência maior sobre guerras, relações familiares, comunidades, mudanças nacionais, terrorismo e história.

Partindo dessa declaração de Showalter para a escrita de autoria feminina nos Estados Unidos, o objetivo deste artigo é, exatamente, refletir, por meio da leitura do romance

*Leaving Time* (2014) de Picoult, sobre os caminhos para que apontam os textos de autoria feminina no contexto-norte americano contemporâneo. Esse olhar será guiado pelas discussões apresentadas por Badinter (2005) sobre os rumos que o feminismo tomou a partir da década de 1990 e pelas reflexões de Judith Butler para o conceito de mulher na trajetória do movimento feminista.

### **FEMINISMO: UM OUTRO MOMENTO**

A década de 1990 viu uma mudança importante no cenário dos estudos feministas. As conquistas obtidas nas duas primeiras ondas, seus propósitos e encaminhamentos são revistos, ampliados e problematizados. Bonnici comenta que em tempos pós-modernos, temos um processo mais inclusivo para a questão de gênero, dizendo que “ao longo desses anos que nos separam desses dois períodos, o feminismo desabrochou em feminismos” (2007, p. 14). O crítico destaca que embora o termo tenha uma definição comumente aceita como movimento internacional histórico e culturalmente muito diversificado que crê “na igualdade sexual acoplada ao compromisso de erradicar qualquer dominação sexista e de transformar a sociedade, associado a uma experiência compartilhada da ‘opressão feminina’” (BONNICI, p. 87), seria mais adequado falar em feminismos,



ideia mais abrangente que contempla várias esferas das ações feministas assim como as diferenças históricas, culturais e nacionais que as lutas feministas tiveram em países fora do contexto eurocêntrico.

Também recuperando a história da primeira e segunda ondas feministas, no contexto anglo-americano e francês, Elizabeth Badinter (2005), aponta para os desdobramentos de um novo momento para o movimento feminista na década de noventa. A estudiosa discute que os anos de 1990 viram uma avaliação dos momentos anteriores, das conquistas alcançadas e a necessidade de mudança de rumos. Para Badinter, o passo inicial é dado pela publicação, na França, de *O basta das Supermulheres* de Michele Fitoussi, que problematizava um sentimento das mulheres do período, em relação aos resultados obtidos em sua luta emancipatória. A teórica nos diz que:

Como a ideia de um retorno à situação anterior era inconcebível e como estava fora de cogitação sacrificar a vida familiar ou profissional, a maioria das mulheres sentia-se obrigada a ir em frente, custasse o que custasse, no caminho traçado por suas mães. Entretanto, já não era hora de conquistas risonhas. Estas deram lugar a uma orientação psicológica que viria a se fundir com uma nova sensibilidade social. (BADINTER, 2005, p. 15)

Essas mulheres perceberam que, embora tivessem alcançado direitos legais quanto à sua produtividade e em relação à maternidade, as conquistas as levaram a trabalhar mais e assumir mais responsabilidades, ainda em desequilíbrio com as atividades desenvolvidas pelos homens. Diante desse quadro, a mulher dos anos 1990, viu-se envolta em um sentimento inicial de desapontamento para com o homem (que já não queria, segundo a autora, participar da disputa), seguido do ressentimento, e posteriormente de uma vitimização da mulher. Para a estudiosa, essa postura conduziu a uma busca pela recuperação e melhoria desse relacionamento homem-mulher – um rumo equivocados, pois a ideia da igualdade fora posta de lado. Para Badinter, trata-se de uma regressão ao modelo tradicional da maternidade e à “hipócrita pureza erótica”. A autora ainda destaca que esse caminho está pautado na acentuação da diferença, que vem de uma visão naturalizante e biologicamente pensada sobre homens e mulheres.

A partir da reflexão sobre a história do feminismo, Badinter questiona:

Quais os verdadeiros progressos obtidos nos últimos 15 anos? Será que o discurso feminista midiático que hoje se escuta reflete as preocupações da maioria das mulheres? Que paradigmas, feminino e

masculino, procura ele promover? Que modelo de sexualidade pretende impor? (2005, p. 19)

O binarismo polarizante apontado por Badinter é discutido e desconstruído por Judith Butler, quem, nos dizeres de Bonnici, “Efetivamente, [Butler] tem transformado o desenvolvimento do movimento feminista nos Estados Unidos de uma maneira radical e, para muitas feministas, é ela que define o que é atualmente o feminismo. (2007, p. 35). Em *Problemas de Gênero* (1990, 2012), Butler propõe repensar teoricamente a “identidade definida” das mulheres como categoria a ser defendida e emancipada no movimento feminista. Para a estudiosa há que se questionar, entre outras coisas, o conceito de “mulheres” como sujeito do feminismo. Zolin nos esclarece que:

Em *Problemas de Gênero* (2003) Judith Butler reformula a crítica às categorias de identidade produzidas e naturalizadas pelos discursos hegemônicos, fazendo definitivamente cair por terra a lógica do essencialismo que rondava a noção de mulher em favor do desnudamento do sujeito do feminismo como uma categoria multifacetada e instável. (2009, p. 238)

Butler, portanto, partindo do questionamento de uma visão binária de masculino/feminino, na noção de “mulher”

como sujeito do feminismo, e as implicações que essa redução acarretaria para a questão feminista, declara que “Embora afirmar a existência de um patriarcado universal não tenha mais a credibilidade ostentada no passado, a noção de uma concepção genericamente compartilhada das “mulheres”, corolário dessa perspectiva, tem se mostrado muito mais difícil de superar” (2012, p. 21).

Essas intervenções dialogam com o posicionamento de Showalter sobre a autoria feminina norte-americana que, apesar da desvantagem histórica em relação aos autores homens, têm ampliado o escopo de seus assuntos para pensar o ser mulher no contexto em que essas obras são escritas. Neste sentido, investigar como Jody Picoult, no cenário da literatura norte-americana contemporânea, se estabelece enquanto autora pode nos dizer sobre os rumos que o feminismo, por meio da ficção, tem tomado – e estes, adiantamos, apontam para um momento em que algumas lutas são revisitadas e novos caminhos propostos.

### **JODI PICOULT: UMA NOVA VOZ FEMININA**

De carreira precoce, com reconhecimento nacional em 2008, pela publicação de *Nineteen Minutes*, Jodi Picoult tem com seu romance *Change of Heart*, fama mundial. Partindo de experiências cotidianas e de posterior pesquisa sobre

o assunto com que vai lidar (no caso de *Nineteen Minutes* visitou um corredor da morte, por exemplo) os romances dessa autora trazem questões que ao mesmo tempo em que são individuais, partem de suas impressões e respostas diante de alguns fatos, são ampliados semanticamente para um diálogo com um panorama histórico social norte-americano específico para as questões de gênero, primordialmente. Suas protagonistas aparecem em meio a protestos, massacres, pena de morte, suicídio, discussões sobre os direitos gays, entre outros assuntos que circulam socialmente e que para aquela sociedade, especialmente, são temas sensíveis e suscetíveis ao debate.

Essas questões, para o público leitor de Picoult, são postas em debate e lhes é solicitado pensar nessas situações dos mais variados pontos de vista. Picoult apresenta seu objeto para escrutínio e provoca seu leitor pelas possibilidades de se acessar diferentes ângulos de uma questão. Vejamos, por exemplo, a irmã, em *My Sister's Keeper* (2004) que tem sua vida definida até a adolescência por ser esteio de sua irmã doente. No momento em que se dispõe a pensar em si e em continuar ou não seguindo o que lhe fora eticamente determinado – doar o rim para a irmã doente –, uma série de questões morais, éticas e pessoais afloram e o problema que,

num primeiro momento é somente relacionado ao altruísmo da protagonista, apresenta outras facetas, igualmente legítimas, revelando dificuldades humanas e sociais. No romance, a jovem Anna Fitzgerald processa judicialmente os pais para conseguir emancipação médica e não doar o rim para a irmã Kate.

Picoult tem trabalhado com temas delicados, sobretudo para a sociedade norte Americana, como a constituir seu projeto literário para os estudos feministas: *Mercy* (1996) e *Lone Wolf* (2012) apresentam a questão da eutanasia; em *The Pact* (1998), a autora traz o suicídio juvenil; em *Second Glance* (2003), ela problematiza as leis de esterilidade; em *Sing You Home* (2011) o assunto de fundo é os direitos gays e, em *Small Great Things* (2016), por exemplo, Picoult discute questões raciais. Em setembro de 2020 (ano marcado pela pandemia do novo Coronavírus), Picoult publicou *The Book of Two Ways*, que reflete sobre decisões tomadas e arrependimentos que afloram em situações extremas, como a de uma quase morte por acidente de avião que a protagonista experienciou. Nesse mais novo romance da autora, a personagem principal reavalia sua vida diante da iminência da morte e se vê diante da possibilidade de novos rumos para sua vida.

Na obra de Picoult, as questões sociais, sobretudo no que diz respeito à comunidade de mulheres, aparecem de modo velado, permeando as relações interpessoais, a vida doméstica, na maioria das vezes. Longe de ser um recurso limitador, as questões vividas por personagens femininas críveis, veiculam ideias e diagnósticos daquele contexto e de outros, externos a ele. Vencido o desconforto, cabe ao leitor descobrir as camadas ocultas do texto onde os problemas, crenças e formações histórico-sociais, sobretudo para a questão de gênero, se encontra.

Jena, uma das protagonistas de *Leaving Time* diz que:

My grandmother let Gertie stay, probably because she thought it would help me adjust. If we're going to be honest here – I have to tell you it didn't work. I've always been a loner, I have never felt like I belong here. [...] I'm the princess in an ivory tower, except every brick is made of history, and I built this prison myself. (PICOULT, 2014, p. 15)

A história de que fala Jena vai além de sua história pessoal marcada pelo desaparecimento da mãe, ela envolve a história das mulheres que fizeram parte da vida da garota e de um contexto histórico-social onde se encontram essas mulheres, por exemplo.

Em entrevista para a *National Geographic* por ocasião da publicação de *Leaving Time* (2014), Picoult discorre

sobre seu processo de composição: partir de um assunto (geralmente veiculado pela mídia), apresentar uma resposta, e seu incômodo pessoal diante dele. Com o assunto em mãos, trabalha exaustivamente para seu desenvolvimento, principalmente dedicando-se à pesquisa de campo e leitura. Sobre *Leaving Time*, por exemplo, Picoult esclarece que começou a escrever o romance:

When I was in the process of becoming an empty nester. My daughter Sammy was headed off to school. I was thinking a lot of how we humans raise our kids to be self-sufficient enough to leave us – and how depressing it was for those who were left behind. That theme – of what happens to the people who are left behind – became what I wanted to write about.”

Then, I was reading something and learned that in the wild, an elephant mother and daughter stay together their whole lives until one of them dies. Given my frame of mind, it seemed so much more pleasant to do things the way elephants do. I began to dig a bit more about elephants, and their reaction to death, and what I uncovered became a metaphor for the novel.<sup>1</sup>

As declarações da autora sobre a composição de *Leaving Time*, ao mesmo tempo que informam sobre o caminho a desvendar, no romance, apresentam um entrave para que se alcance questões mais profundas que subjazem a partida

1 JODI PICOULT: *Leaving Time*. *Nat Geo Live* (National Geographic Live). 2014. 1 vídeo (21 min 39 s). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=m9zVaDy6faQ&t=49s>. Accessed on: 8<sup>th</sup> Feb. 2021.



dos filhos – uma questão relevante para aquela sociedade – e a síndrome do ninho vazio. Embora o processo criativo descrito pela autora seja uma constante em seus textos, se desvendadas as estratégias de contenção (JAMESON, 1992), que, no caso deste livro, se concentra na questão da maternidade e da relação entre pais e filhos, *Leaving Time* apresenta uma discussão mais pungente sobre a desconstrução de padrões de pensamento sobre a família patriarcal de classe média norte-americana, sobre o casamento e as relações monogâmicas, sobre perdas e partidas que cada personagem vivencia.

### **OUTROS CAMINHOS**

*Leaving Time* é um romance que se inicia com a narração de uma adolescente, Jena Meatecalf, que diz estar procurando sua mãe desaparecida há dez anos. Tudo que possui da mãe, que a deixou misteriosamente aos 3 anos de idade, é seu diário com anotações sobre sua pesquisa na África e nos EUA sobre elefantes. Jena, que desde o desaparecimento da mãe e internação do pai em uma clínica psiquiátrica, é criada pela avó materna, nos informa que buscará aliados para essa sua busca solitária – a vidente Serenity Jones, que perdera seus poderes, e o detetive afastado do cargo por alcoolismo, Virgil Stanhole.

Essa história de ausência, da complexa relação entre mãe e filha, nos é narrada por diferentes vozes que, no decorrer da narrativa se encontram e mostram que estão de alguma forma relacionadas. O enredo, fragmentário, é recuperado à medida que cada personagem narra sua história – todas ligadas a Alice, cientista, pesquisadora da vida dos elefantes e proprietária de um santuário para esses animais, desaparecida há 10 anos. Alice não narra sua história de modo convencional, mas sua voz nos é apresentada por meio de seu diário, em que anotava suas observações de pesquisa; e é por meio dele e das observações de Jena, que sabemos da grande metáfora do romance, os elefantes que figuram a capacidade de não se esquecer e a “habilidade” de lidar com as perdas, despedidas, com a “hora de partir” – o *leaving time*; e também, em um nível mais profundo de leitura do romance, figuram a presença da África, lugar para onde Alice vai após o acidente no Santuário dos Elefantes, nos Estados Unidos, e que traz outras visões e configurações para as relações patriarcais rasuradas no romance.

A ideia de trazer a imagem de um elefante para, de certa forma, se ligar a essas mulheres, se aproxima muito do conceito trabalhado por Noguera, citado por Aza Njeri, que é o da afroperspectiva, entendemos obviamente que

tal perspectiva não é a da autora, mas o conceito que é o modo de pensar e viver a partir de matrizes africanas, que contribui para que haja uma compreensão desse patriarcado representado pelo Elefante. A matriarca lidera a manada, composta de fêmeas reprodutoras; sendo assim, os machos vivem isolados desse contexto. O elefante é, portanto, um animal que simboliza a força e sensibilidade ao mesmo tempo e nos move em direção a essa força motriz que é a mulher, a única que pode reatar esses laços perdidos entre as personagens. E, a África, como sendo o berço da humanidade, e a mulher como a manutenção e o instrumento que, somente por meio dela, o enigma dessas vidas poderia ser revelado, abalando assim as esferas do que é real e do sobrenatural. Alice fala de como suas expectativas mudaram ao entrar em contato com esse espaço e experiências, distintas de sua origem:

When I first went to Botswana, I had been chasing knowledge, fame, a way to contribute to my field. But now, as my circumstances had changed my reasons for being in that game reserve had, too. Lately my arms hadn't outstretched to embrace my work. They'd been pushing away thoughts that scared the hell out of me. I wasn't running toward my future anymore. I was running away from everything else. A forever home. I wanted that. I wanted that for my baby. (PICOULT, 2014, p. 219)

Embora as personagens estejam todas ligadas à busca de Jena, cada uma fala de si e de suas perdas e dificuldades, reflexão que se acentua quando encontram a menina e começam a procurar pela cientista. O resultado é uma história feita de outras histórias e de gêneros textuais diferentes (mistério, detetive, sobrenatural, por exemplo). Sabemos, por exemplo, que Virgil é o detetive que fora responsável pela investigação do desaparecimento de Alice e das mortes no Santuário dos Elefantes, onde Alice trabalhava, e que na impossibilidade de resolver o caso, é afastado de suas funções, ou seja, o macho é separado da manada e as mulheres tomam as decisões; por fim ele fica deprimido e tenta, pelo fim de sua carreira, o suicídio.

A vidente Serenity Jones, por sua vez, vê seus poderes de comunicação com os mortos desaparecerem após tomar um rumo diferente em sua carreira que desagradava os espíritos. Serenity desvia-se de seu caminho ao buscar fama na resolução de um crime para um político importante e sua esposa. Na impossibilidade de obter informações do local onde estava o corpo da criança desaparecida, ela é desmoralizada na televisão, diante de todo o país, que esperava pela solução do caso. Quando Jena vai ao encontro dessas pessoas, e os convence a procurar pela mãe

desaparecida, ambos confrontam e processam suas dores passadas, quase em um ritual em busca da ancestralidade.

Nessa construção narrativa, a discussão que salta aos olhos e que vem das intervenções das personagens, é uma avaliação constante da atitude de Alice ao fugir do hospital sem deixar pistas. Para Jena, a mãe deveria ter um motivo muito forte para renunciar a uma bebê de três anos; para a avó materna, o assunto causava dor e impotência, e um certo ressentimento para com a filha; para o detetive, ela deveria ser culpada pela morte de uma funcionária do santuário dos elefantes; para o marido, ela o traíra e abandonara.

Sabemos pelas pistas encontradas que Alice, após o incidente, retorna à África e que, antes de seu desaparecimento, o marido soubera que ela estava tendo um relacionamento amoroso com Gideon (cujo nome bíblico refere-se ao um Juiz, no livro dos Juízes do Antigo Testamento e a um homem cheio de fé e do Espírito Santo, na carta aos Hebreus, no Novo Testamento). Ao saber do romance entre Alice e o marido, a esposa de Gideon se suicida e sua mãe jura vingança contra Alice.

O entendimento de Alice, na verdade, sobre os elefantes é quem dá a pista para a solução do mistério. De fato, por meio do olhar de Jena para as anotações da mãe, pode-se

pensar que o abandono não tem correspondência com as atitudes das matriarcas dos bandos de elefantes. No final, contudo, à medida em que o mistério se encaminha para seu desfecho, Alice (que nos chega por meio de suas anotações) compreende que essas relações familiares podem/devem ser reconfiguradas, que o amor permanece, mas não do modo em que é dito que deveria acontecer. É no santuário que as repostas são encontradas por Serenity e Virgil. Serenity encontra um dente e seu DNA (iniciativa científica dirigida por Virgil), mostra, ao final, que ele pertencera a uma criança abaixo de cinco anos, enterrada após sua morte por um dos elefantes do santuário. É nesse momento em que Jena se lembra de seu assassinato e de um dos elefantes a sepulta, como fazem com os restos mortais dos outros elefantes. Virgil igualmente percebe que cometera suicídio e que com as revelações feitas ao longo da investigação e com o desfecho poderia finalmente encontrar paz. Serenity também descobre que falava o tempo todo com dois espíritos – Jena e Virgil e que dessa vez conseguira localizar o local onde o corpo de uma criança morta encontrava-se.

Para além do mistério sobrenatural, o romance discute como as perdas e partidas, as separações, desestabilizam verdades pessoais e, por conseguinte, sociais, alinhadas com

a fragmentação textual, de vozes presentes no romance, não nos permitindo categorizações. Na busca pela mãe, Jena experimenta um relacionamento familiar diferente. Cada personagem precisa se despojar de suas ideias pré-estabelecidas e perceber que seu caminho está por fazer.

Duas questões, envoltas nessa problemática, aparecem com muita força, mas são as mais escondidas no texto. No desfecho, sabemos o motivo da fuga de Alice – a descoberta de sua traição ao marido, a morte de sua filha Jena e o temor por ser culpada pela morte da funcionária do santuário. A solidão e a partida forçada aparecem como punição, num primeiro momento, pela independência conquistada por Alice e pelas decisões que toma para a sua vida. A vitimização parece ter sido a saída. Contudo, uma proposta aparece, ainda que tênue, para um recomeço. É na rede de solidariedade (BUTLER, 2015) formada por Jena, Serenety e Alice, ao final do romance, que a virada acontece, ainda que em plano sobrenatural. Cada uma delas, entende, finalmente, a lição dos elefantes e percebem que, por exemplo, mãe e família se amam e se encontram de um novo jeito. A vidente, por sua vez, entende que as categorizações não a ajudam mais, é preciso ampliar e entender o amor de Jena e a mãe. O pai, na clínica, vive

do passado, mas Alice e Jena entendem que mesmo que fisicamente não estejam juntas, “se você pensa em alguém que amou e perdeu, você está junto a ela”. Jena nos diz, o resto são detalhes.

De fato, o romance lida como uma revisão do conceito de família patriarcal estadunidense, propondo uma relação diversa, plural, reconfigurada. Essa relação que Jena tinha com o pai e mãe biológicos, desfeita pela rasura no casamento, pela doença psiquiátrica do pai de Jena, a morte da criança, passa a uma família formada por Jena e sua avó (mesmo que em plano sobrenatural, como ao leitor é dado a conhecer no final) materna, para depois ser modificada para Jena, a vidente e o detetive. Esta é mais uma tentativa de uma família nuclear patriarcal, mas conduzida pela menina e principalmente por Serenity. No final, a mudança acontece, no que rasura a própria ideia religiosa monoteísta, e dá lugar às relações naturais e espirituais evocadas pelos elefantes africanos e pela religiosidade daquele continente, sobretudo pela possibilidade da convivência entre os planos espiritual e concreto, ou nos dizeres de Mia Couto, “a harmonia entre terra e espíritos” (2008, p. 110). Alice tenta voltar à ideia de família de seu passado, a um momento em que tinham sido felizes, ao visitar o marido na clínica em que estava



internado por dez anos. Contudo percebe que não há mais possibilidade de resgate daquele tempo, pois “Thomas was so trapped by the past that he can’t accept the future” (PICOULT, 2014, p. 389).

O futuro de Alice e Jena é possibilitado por Serenity, que se torna o elo entre o plano terreno e espiritual, lugar onde essa nova família pode acontecer e validar a lição aprendida dos elefantes. Por meio de Serenity, Alice vê e fala com Jena:

I am staring past the face of Serenity Jones into the mirror behind the hotel desk. But instead of seeing her pink updo, the hazy reflection is a messy auburn French braid.

It’s me, she says.

I draw my breath. “Jena?”

Her voice leaps triumphant. I knew it. I knew you were alive. [...]

She has grown up beautiful.

O laço entre essas mulheres, e a rede que estabelecem, possibilita uma reconfiguração familiar e uma nova possibilidade para mãe e filha, e para a vidente. Virgil, tendo concluído o caso e entendido que cometera suicídio, parte para o outro plano. Jena, ao contrário, trafega entre os dois mundos e continua a encontrar-se com sua mãe. No final do romance, Jena informa o leitor de que:

Sometimes, I go back and visit her. I go during the in-between time, when it’s not night and it’s not morning. She always wakes up when

I come. She tells me about the orphans who have arrived at the nursery. She talks about the speech she gave to the wildlife service last week. She tells me about a calf that has adopted a little dog as a friend, just like Syrah did with Gertie. I think of these as bedtime stories I missed.

Mãe e filha reconfiguram seu relacionamento e encontram-se agora num novo conceito de família, impossível naquela sociedade, mas viabilizada pela experiência africana, que vem da vivência de Alice naquele continente e da sua relação com os elefantes. O restabelecimento do vínculo entre elas é possível quando é evocada essa África como mãe de toda a humanidade, a ancestralidade que estava em desequilíbrio com o movimento diaspórico, causado pelo colonialismo. A harmonia é restabelecida quando mãe e filha se reencontram, mesmo em planos diferentes, pois somente depois de Alice ter vivido em um lugar cuja vida terrena e a vida em outro plano são entendidas como complementares, é viável a ela refazer os laços cortados com a filha. E em rede, as mulheres do romance refazem as suas vidas, quando a matriarca as conduz pelos caminhos outrora percorridos, como os elefantes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jodi Picoult, por meio desse romance complexo, fala de um momento, principalmente a seu público estadunidense, de necessidade de revisões, de novos caminhos, de se repensar os conceitos estabelecidos sobre amor, família, maternidade. Partindo do mote da relação entre elefantes, as protagonistas percebem a necessidade de se pensar diferente, de se relacionar de modo diverso, de não optar pela vitimização, ou como nos diz Alice, a pesquisadora dos elefantes africanos, pelo “pensamento em círculos”. Ainda, segundo a personagem, é preciso entender que a hora de partir e deixar ‘partir’, embora dolorosa, é necessária e pode ser, como para aqueles animais, solene e mais simples. Alice declara que “There is no question that elephants understand death. They may not plan for it the way we do; they may not imagine elaborate afterlives like those in our religious doctrines. For them, grief is simpler, cleaner. It’s all about loss” (PICOULT, 2014, p. 53). O resto são apenas detalhes.

Nessa história, Picoult parte de uma experiência pessoal – a partida de sua filha para a universidade – que dialoga com uma questão social, que ainda é uma realidade nos Estados Unidos. Tanto pais como filhos acreditam que um

passo para a maturidade é sair da casa paterna e conquistar independência. Essa partida acontece geralmente quando o jovem/a jovem ingressam na universidade. Essa experiência de fundo que já é ampliada quando pensamos em comportamentos sociais (no romance, questionados) aparece, relacionada a outras questões, mais profundas, como as rasuras e novos rumos para a mulher, que por sua vez pede novos rumos para os estudos feministas. *Leaving Time* fala da partida e despedidas, de modos de lidar com ideias construídas para a questão de gênero, para a autoria feminina, como eco à declaração de Showalter sobre a seriedade dos temas femininos e à de Badinter sobre novos rumos para a crítica feminista.

Alice comenta, por meio de suas anotações, que os elefantes podem precisamente distinguir que é amigo e quem é inimigo, os perigos que os assaltam, e conclui que o ser humano carece dessa capacidade de reconhecer o melhor caminho, pois para ela, os elefantes não se esquecem. Neste sentido, uma saída apontada pelo romance é o das redes proposta por Butler (2015) em que os laços de afetos são mais importantes que as questões do capital que se resumem, grosso modo, ao sucesso profissional e material.

## REFERÊNCIAS

- BADINTER, Elisabeth. *Rumo Equivocado: o feminismo e alguns destinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendências*. Maringá: EDUEM, 2007.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- NJERI, Aza *et al.* Mulherismo Africana: proposta enquanto equilíbrio vital a comunidade preta. *Ítaca*. n .36, p. 282, 2020.
- PICOULT, Jodi. *Leaving Time*. New York: Ballantine Books, 2014.
- SHOWALTER, Elaine. The female frontier. *The Guardian*, London, 9<sup>th</sup> May 2009. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2009/may/09/female-novelists-usa>. Accessed on: Sept. 2020.
- ZOLIN, Lúcia Osana. “Crítica Feminista”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e Tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009.

### **Carla Alexandra Ferreira**

Doutora.

Docente na UFSCar.

Lattes: <http://www.lattes.cnpq.br/5522506928191940>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2706-5766>

### **Raquel Terezinha Rodrigues**

Doutora.

Docente na UNICENTRO, Campus Santa Cruz.

Grupo de Pesquisa Diálogos Literários (co-líder).


Email: [raquelterezinha@unicentro.br](mailto:raquelterezinha@unicentro.br)

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/2468134516070432>

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-2383-8813>



## MISCELÂNEA



RESENHA DE CONTRA OS FILHOS DE LINA MERUANE. SÃO PAULO: TODAVIA, 2018	688
RESENHA DE INSÓLITAS: NARRADORAS DE LO FANTÁSTICO EM LATINO-AMÉRICA Y ESPAÑA. DE TERESA LÓPEZ-PELLISA E RICARD LUIS GARZÓN (EDS.). MADRID: PÁGINAS DE ESPUMA, 2019	700
ENTREVISTA COM SUSANA VENTURA	713



## RESENHA DE *CONTRA OS FILHOS DE LINA MERUANE*. SÃO PAULO: TODAVIA, 2018

Luisa Destri



Para adjetivar sucintamente *Contra os filhos – uma diatribe*, de Lina Meruane, talvez fosse possível convocar um velho clichê da academia: trata-se de um livro irregular. O termo descreveria, com precisão e em primeiro lugar, os seus movimentos, em que sete capítulos se sucedem acelerando e reduzindo o ritmo, aumentando e diminuindo a densidade, intensificando ou abrandando a provocação. Poderia se aplicar também à diversidade dos registros, já que a tendência objetiva e persuasiva às vezes é interrompida por alguma petulância. E seria justo, sobretudo, em termos da força dos argumentos, que ora

parece advir de pesquisas, ora da mera amplificação de impressões pessoais. Nada disso importaria, porém, se não fosse enorme a sua capacidade de colocar questões essenciais – provavelmente na mesma medida em que promove indignação.

O ponto de partida é a contradição identificada no seio daquilo que a autora nomeia a “máquina reprodutiva”: de um lado, a necessidade da procriação para assegurar a continuidade da espécie; de outro, o “excesso consumista e contaminador que está acabando com o planeta”. Dessa contradição, Meruane deriva uma série de paradoxos, como a “propaganda procriadora frenética e contraditória” realizada por um Estado incapaz de distribuir recursos de forma igualitária e, assim, erradicar a pobreza. Os resultados desses processos vêm todos desembocar no corpo feminino, ignorando escolhas: as mulheres que optam por não ter filhos são assediadas a todo momento pela “cantata da procriação”, já as mães assumem um fardo que o processo histórico foi tornando cada vez mais pesado.

Para demonstrar a forma específica como hoje a maternidade – “uma palavra de ordem à prova de revoluções, um dogma contrarrevolucionário” – sustém o patriarcado e atende a interesses capitalistas, duas estratégias principais

são empregadas. Primeiro, a síntese histórica das condições para o exercício da maternidade, que tem na literatura e no ofício de mulheres escritoras um eixo central. Segundo, a discussão sobre o que Meruane entende como o ideal contemporâneo de maternidade, caracterizado por um excesso de obrigações e pela necessidade de atender aos filhos como se de clientes se tratasse.

Inicialmente se realiza um recuo até figuras emblemáticas que, a exemplo de Sor Juana Inés de la Cruz, empreenderam buscas mais ou menos solitárias pela igualdade intelectual. Um exemplo fundamental é o da ativista francesa Olympe de Gouges (pseudônimo de Marie Gouze), guilhotinada após mostrar, com sua *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (1791), que já na Revolução Francesa era falsa a ideia do “homem” como um sujeito universal, representante de toda a humanidade. Avançando um século, Meruane relembra como a Primeira Guerra levou as mulheres a se profissionalizarem fora de casa, convocando-as de volta ao fim do conflito, que além disso as colocou sob o imperativo da procriação. Esse é contexto em que surge Virginia Woolf, cujas condições materiais lhe permitem conquistar um teto sob o qual empreende uma luta psíquica, como afirma a ensaísta chilena: “Perturba a escritora essa imagem da

esposa-mãe idealizada que aparece em todos os âmbitos da vida social, assim como dentro da casa e de sua cabeça, enquanto ela escreve”.

É nas incursões pela literatura que o ensaio de Meruane se torna mais saboroso. A partir de *Casa de bonecas* (1879) e da polêmica decisão da protagonista de Ibsen, a autora mostra como a celebração feminista da partida de Nora é parcial: “O que é das mulheres quando elas vão embora? Elas podem conseguir o que querem, podem triunfar nas suas aspirações?”. A resposta a essa pergunta passa pela centralidade das condições materiais, “que as feministas educadas e acomodadas não levaram em consideração precisamente porque estavam mais ou menos resolvidas para elas”. Ela convoca então a escritora austríaca Elfriede Jelinek, Nobel de Literatura em 2004, e sua peça *O que aconteceu depois que Nora deixou seu marido ou Os pilares da sociedade* para mostrar o que acontece a mulheres que aspiram à emancipação sem ter meios de ampará-la. Esta Nora de 1979 a remete para as operárias de Pagu, cujo *Parque industrial* (1933) revela a distância que separa as mulheres em classes.

Caracterizada a centralidade da questão material, Meruane passa a debater o que chama de “dilema

materno-escritural”, já que as escritoras têm um desafio adicional quando o assunto é a maternidade. Enquanto as “criadoras-sem-filhos” acumulam o ofício não remunerado da escrita com o trabalho assalariado, as “criadoras-com-filhos” têm tripla jornada. “Se para a criadora-sem-filhos ter dois trabalhos interfere na sua obra, para a outra, com-filhos, as horas do dia se mostram insuficientes porque, ao horário assalariado, é preciso acrescentar a implacável rotina materna e então: de onde tirar o espaço temporal e mental para o ofício criativo?”. (Sabemos que basta trocar “criadora-com-filhos” para “pesquisadora-com-filhos” para que o dilema se aplique a muitas das leitoras, já que boa parte do trabalho acadêmico, quando não a sua totalidade, não é remunerado.) Depois de elaborar uma lista bastante útil de escritoras que não tiveram filhos – “uma avassaladora maioria”, que inclui de Santa Teresa de Ávila a Anaïs Nin, de Jane Austen a Alejandra Pizarnik, de Gertrude Stein a Victoria Ocampo –, o ensaio então discute como ao longo da história as mulheres conseguiram (ou não) conciliar maternidade e escrita. A partir da experiência sobretudo autoras de língua espanhola, extrai cinco teses:

- 1) “Escrever e criar é uma verdadeira façanha para uma pessoa que, além disso, precisa de um salário.”

- 2) Mulheres que escreveram e brilharam não tiveram filhos ou os abandonaram.
- 3) Quem conseguiu escrever tendo filhos tinha uma fortuna.
- 4) “As que tiveram filhos e não contaram com meios, suspenderam o ofício por um prolongado e doloroso período e escreveram muito depois, ou pouco, ou simplesmente renunciaram.”
- 5) “As que geraram e criaram e escreveram e trabalharam ao mesmo tempo são autênticas exceções”.

Até aqui, não há qualquer irregularidade no ensaio de Meruane, que, embora não se pretenda uma pesquisa formal sobre o tema, é eficaz em mostrar, na sua brevidade, as principais fontes e os principais aspectos do debate. Quando, a partir do quinto capítulo, “Tipos de mãe”, tenta compreender as questões atuais da maternidade, algo estranho e delicado acontece. Poderia ser o caso de invocar o conceito de lugar de fala, embora a identidade da mulher sem filhos dê conta de quase toda a perspectiva assumida no livro. Mas há também certa relação com os movimentos históricos do feminismo, que em um primeiro momento, o de Simone de Beauvoir e Betty Friedan, viu na maternidade apenas um instrumento do patriarcado

para oprimir as mulheres, mas que a partir da década de 1970 passou a nela reconhecer uma importante experiência feminina. Reduzindo o debate à oposição entre “feministas igualitárias” e “feministas da essência”, Meruane desqualifica uma terceira etapa desse debate, aquela que desde a década de 1980 vem se empenhando em unir as duas tendências, como mostra Elaine Tuttle Hansen em *Mother without child* (1997), livro dedicado à representação ficcional da maternidade. Com esse recurso, a ensaísta qualifica-se a si mesma como “antiquada”, opondo-se assim às mães atuais, que, na sua leitura, acreditam-se emancipadas mas são, em suas escolhas supostamente compulsórias, sujeitadas pelo patriarcado de forma cada vez mais intensa. Ela parece querer alertar: “as essencialistas foram enfeitadas pelo anjo-materno agora vestido de verde”, afirma, em referência a um padrão contemporâneo de maternidade que, atento a questões ecológicas, inclui o uso de fraldas de pano, a prolongação da lactação, o retorno ao parto sem anestesia, o cuidado próximo e abarcando questões de saúde e aprendizagem – todo um excesso de responsabilidades, enfim, diante das quais as famílias tentam oferecer às crianças aquilo que a sociedade deveria ser capaz de assegurar.

É fascinante o passo seguinte da argumentação, mas antes de identificá-lo vale apontar uma relevante falha. A autora enaltece a “fórmula láctea da liberação” a fim de criticar a amamentação prolongada, como se a ciência já não tivesse se encarregado de mostrar que, embora representem uma excelente alternativa, a mamadeira e o leite em pó são, efetivamente, uma alternativa. A defesa do aleitamento materno surge nas páginas do livro como coisa de “proselitistas do leite”, cujo efeito final é excluir “o pai incompetente e mal treinado que se distrai feliz em outras atividades”. A autora se revela, para dizer o mínimo, desatualizada e mal informada, como aliás já mostrou Ilana Feldman (2019) em excelente resenha. Além disso, se buscasse um ponto de vista mais interno à realidade dessas mães, Meruane talvez pudesse vislumbrar que é justamente nesse “nicho” que as mulheres mais lutam pela modificação do papel masculino na criação – ou, melhor, talvez pudesse ver como o aleitamento materno fornece a ocasião para que muitas mulheres se unam em redes de suporte e solidariedade, com o intuito de superar o que é justamente apontado por Meruane como o cerne do problema: “a procriação como questão cada vez mais privada”.

O trabalho argumentativo poderia, nesse sentido, beneficiar-se de alguma dialética. É indiscutível, porém,



a afirmação de que a criação dos filhos hoje se tornou uma espécie projeto pessoal. Neste aspecto está sua contribuição mais impressionante – a passagem que a sintetiza vale a citação:

Essa maternidade total não só coloca a mãe num lugar da escada, mas situa os filhos vários degraus acima na hierárquica escalada da sobrevivência e do progresso da qual a mãe parece a única responsável. Porque a obrigação atual da mãe é oferecer a seus filhos vantagens comparativas num mundo cada vez mais competitivo, e essas vantagens começam a ser trabalhadas na gravidez, passam pelo parto e se alongam na lactação e na afeição e continuam no constante estímulo intelectual e nas tarefas feitas em conjunto, até o inalcançável horizonte dos etc.

Para avançar um pouco mais: em tempos da subjetividade empreendedora governada pelo neoliberalismo (para usar os termos de Dardot e Laval), os filhos servem a uma espécie de “valoração da competição desleal”. Tudo se passa como se as mães, com poucos recursos, devessem ser capazes de oferecer o máximo aos seus filhos, produzindo resultados na área da saúde, da educação, da nutrição. O fato de estarem sobrecarregadas é, para Meruane, político: “suspeito que mantê-las ocupadas é, precisamente, o que as impede de elaborar um pensamento crítico de sua situação

e fazer alguma coisa. Porque não há outra alternativa além de colocar suas ásperas mãos na questão”, completa, em referindo-se à possibilidade de alguma mudança.

A chamada para a ação talvez conseguisse ganhar força caso o livro se encerrasse por aí. Infelizmente, porém, há um capítulo final, intitulado “O império dos filhos”, empenhado em demonstrar como a “crescente pressão em torno da criação” está supostamente produzindo adolescentes abusivos, cujo comportamento demanda “inofensiva e até necessária punição disciplinar”. Novamente a autora se revela desatualizada, ignorando os debates sobre a formação de vínculos na criação dos filhos ao sugerir que o empenho cuidadoso dos pais é a causa de futuros atos violentos, que a seus olhos parecem bastante disseminados entre crianças e adolescentes. Nesse passo, em vez de assumir o papel que poderia lhe caber na denúncia da sobrecarga do trabalho familiar, em um esforço construtivo que efetivamente convidasse à ação, o livro resvala para um debate moralista, em uma defesa da “palmada” que nada tem a ver com a sofisticação de outras passagens.

Talvez o tropeço se deva ao contexto de origem do livro. *Contra os filhos* foi publicado inicialmente pela independente Tumbona Ediciones, do México, como parte da coleção

Versus, que conta com títulos como *Contra el Amor, Contra el Copyright, Contra el Trabajo, Contra la Belleza, Contra la Alegría de Vivir*, entre outros. Nesse contexto, o humor provocativo e a caracterização dos filhos como “anões executores de um imperativo de serviço doméstico que continua mais vivo e ativo do que nunca” podem ter como função tornar mais palatáveis os debates feministas e a crítica ao neoliberalismo, o que explicaria a redução de sua força. Mesmo que se trate de uma estratégia, é contudo uma pena. Justamente agora, quando as medidas de isolamento social para conter a pandemia intensificaram o processo de transferência de responsabilidade sobre as crianças para o âmbito totalmente doméstico, as reflexões seriam mais que necessárias. “Quatro braços e dois corpos e 24 horas no dia já não bastam, porque no quartel doméstico se duplicaram as ocupações e as responsabilidades”, afirma Meruane, antes mesmo que o ensino remoto e outras contemporaneidades se tornassem realidade. Como um livro que se baseia no argumento de que “a cada êxito feminista se seguiu um retrocesso, a cada golpe feminino um contragolpe social destinado a domar os impulsos centrífugos da liberação”, sua leitura seria perfeita para o intervalo entre um golpe, um contragolpe e algumas trocas de fraldas.

## REFERÊNCIAS

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. Néolibéralisme et subjectivation capitaliste. *Cités*, n. 41, p. 35-50, 1/2010. Disponível em [www.cairn.info/revue-cites-2010-1-page-35.htm](http://www.cairn.info/revue-cites-2010-1-page-35.htm). Acesso em 06 mar. 2021.

FELDMAN, Ilana. A tirania dos filhos – sobre “Contra os filhos”, de Lina Meruane. *Quatro cinco um* – revista de livros. Ano II, número 16, out. 2019, p. 43-44.

MERUANE, Lina. *Contra os filhos – uma diatribe*. São Paulo: Todavia, 2018.

TUTTLE, Elaine. *Mother Without Child: Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood*, Berkeley: University of California Press, 1997.

### Luisa Destri

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2016).

Há mais de dez anos trabalha entre as duas áreas de formação - Jornalismo e Letras -, desempenhando atividades que conjugam a formação literária e a prática jornalística, como condução de pesquisas, ensino de produção textual e produção de conteúdo.

Contribui como redatora para a Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileira do Itaú Cultural, entre outras colaborações.

E-mail: [luisadestri@gmail.com](mailto:luisadestri@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8362436882325864>

ORCID iD: <http://www.orcid.org/0000-0003-2360-1872>

## RESENHA DE *INSÓLITAS: NARRADORAS DE LO FANTÁSTICO EM LATINO-AMÉRICA Y ESPAÑA*. DE TERESA LÓPEZ-PELLISA E RICARD LUIS GARZÓN (EDS.). MADRID: PÁGINAS DE ESPUMA, 2019

Alejandra Judith Josiowicz



Em entrevista a Noemi Ulla, Silvina Ocampo explicava a proximidade que sentia pela estética de Clarice Lispector e afirmava:

Era uma mulher que tinha sentimentos que coincidia com os da gente, um pouco de capricho, muita graça. Eu gostava de como ela escrevia. Tinha essa coisa evanescente, que era seu encanto. Li uma entrevista na qual dizia que não lhe interessava ter uma grande fama de escritora. Interessava-lhe sua casa. (ULLA, 2003, p. 40-41)<sup>1</sup>

---

1 Todas as traduções são minhas.

Ocampo propunha construir uma aliança entre mulheres escritoras latino-americanas, unidas por questões estéticas e pela forma ambivalente como se posicionavam diante da legitimação do campo literário. Ocampo sinalizava, através dessa aliança, um desconforto com os espaços de poder hegemônicos e os cânones estabelecidos e o descentramento da aproximação à linguagem literária. Em outra parte da entrevista, Ocampo expressava incomodidade com as correções que Pedro Henríquez Ureña, intelectual e crítico literário dominicano nessa época residente na Argentina, tinha sugerido nos seus contos, apagando a oralidade, as marcas da fala e os modismos argentinos (ULLA, 2003, p. 35). Crítica dos purismos, Ocampo reivindicava um espaço cotidiano, oral, da linguagem literária, sugeria uma relação dinâmica entre escrita e oralidade e uma ideia de língua “imperfeita”, “em formação” (ULLA, 2003, p. 35).

O livro *Insólitas: Narradoras de lo fantástico em Latinoamérica y España* se propõe responder, de forma inovadora e atual, a esses questionamentos formulados pelas escritoras centrais para a tradição literária hispânica: Como repensar o espaço da enunciação? Como tomar a palavra, como mulher, uma palavra constitutivamente alheia, marcada por hierarquias geopolíticas, linguísticas, de idade e gênero? Como

enunciar uma palavra atravessada pela lei paterna e pela cultura masculina? Tal como lemos em *Insólitas*, a escritora é “literariamente filha do Pai, de sua lei, de sua cultura – o grande parto masculino contra-Natura [...]. Não há nenhum referente feminino materno: não há genealogia feminina da cultura” (LÓPEZ PELLISA; RUIZ GARZÓN, 2019, p. 4).

*Insólitas* está atravessado pela tentativa de fundar e refundar uma nova tradição da literatura hispânica a partir das mulheres e sua contribuição ao insólito – talvez não seja totalmente adequado falar de cânones ou tradições, porque a escolha é justamente questionar os cânones e a tradição. Nele é notável a presença, mesmo que em ocasiões implícita mas não por isso menos relevante, das fundadoras: as anglo-saxãs, Margaret Cavendish, Mary Shelley, Ursula K. Le Guin; as hispânicas Sor Juana Inés de la Cruz, Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti, Emilia Pardo Bazán, Mercé Rodoreda, Ana María Matute, Rosa Montero, Alejandra Pizarnik, Elena Poniatowska, Elena Garro, Margo Glantz, e a própria Silvina Ocampo são evocadas, mencionadas, rescritas, parodiadas, repensadas sob nova luz nessas páginas. Não é casual que várias das escritoras incluídas tenham traduzido, estudado ou escrito sobre essa geração de predecessoras. Mas a complexidade e riqueza da proposta não se reduz a uma

revisão dos cânones literários, porque não se trata de uma aposta exclusivamente acadêmica. De fato, a tradição alternativa proposta em *Insólitas* é passível de ser lida por um público amplo, de circular amplamente no mercado literário, como insumo para cursos de Línguas e Literaturas Hispano-americanas, mas também chegando a públicos amplos e à comunidade em geral, o que resulta muito oportuno e diz respeito à hibridéz e à riqueza do gênero e sua aceitação entre cada vez mais faixas de público.

*Insólitas* é uma antologia de contos de escritoras das diferentes ramas da narrativa não realista em Latinoamérica e Espanha, que inclui um prólogo no qual as editoras discutem o lugar das mulheres na cultura e na literatura e desentranham diversas perspectivas taxonômicas sobre o insólito— seja do ponto de vista acadêmico ou do setor editorial, do jornalismo e dos públicos amplos. A presença desta multiplicidade de perspectivas para pensar o insólito é sintomática e aponta para uma das chaves de compreensão do livro, que é a rejeição dos purismos, a quebra das fronteiras, a criação de pontes entre a oralidade e a escritura, o âmbito íntimo e o campo literário, o privado e o público, o masculino e o feminino, o tecnológico e o biológico, a ciência e a literatura. *Insólitas* questiona todo essencialismo



e afirma: “as editoras consideramos que os binômios razão e loucura, natureza e cidade, homem e mulher respondem a categorias essencialistas geradas pelo saber humanista patriarcal androcêntrico e antropocêntrico” (LÓPEZ PELLISA; RUIZ GARZÓN, 2019, p. 8). De fato, as editoras rejeitam a categoria de “fantástico feminino”, assim como a de “insólito feminino”, como conceitos passíveis de gerar exclusão e discriminação e que devem ser questionados.

O livro se posiciona em um espaço híbrido, fronteiro, e por isso extremamente relevante em um contexto de leitura e ensino digital em tempos de pandemia. De maneira absolutamente consciente, ocupa um espaço entre a academia, a indústria editorial e os públicos amplos, entre os cânones e sua renovação, entre a tradição hispano-americana e a espanhola, entre o feminismo e a desconstrução dos essencialismos ligados ao gênero. Desse modo, foge dos dualismos persistentes na tradição ocidental, sistemáticos nas lógicas e práticas de opressão das mulheres e dos constituídos como outros raciais, de classe, sexualidade e gênero. Como afirma a teórica Donna Haraway, é possível encontrar uma forma de fugir desses dualismos pelos quais temos explicado nossos corpos e nossas ferramentas, não criando uma linguagem comum, mas uma multiplicidade de

línguas e linguagens, de formulações, categorias identitárias, relações, teorias (1991, p. 177).

*Insólitas* vai nessa direção, através de uma perspectiva panorâmica e não monolítica. Incorpora nomes consagrados e canônicos e outros menos conhecidos, de escritoras de 13 países, dentre os quais Espanha, Argentina, Bolívia, Peru, Colômbia, Uruguai e São Salvador. A seleção prioriza a qualidade, mas também a variedade e multiplicidade geográfica, geracional e de subgêneros ao interior do insólito, e considera o prazer e a experiência do leitor. Há, além disso, uma variedade de temáticas, dadas pelos diferentes contextos sociopolíticos e geográficos, e uma multiplicidade de procedimentos formais, de tipos e maneiras de experimentação estética. Em lugar de um tema unificante, temos diferentes temas, dentre os quais a alteridade, a diversidade sexual, a misoginia, a violência de gênero, a crítica ao cânone de beleza, os corpos não normativos, a doença, a infância, a morte, o trabalho, a monstruosidade, a ecologia, a imigração e as guerras.

Em contos como “Eu crocodilo”, da salvadorenha Jacinta Escudos, aparece a metamorfose e a crítica ao patriarcado, em diálogo com as teorias de Rita Segato sobre a violação como ato ritual de poder e dominação (2013). “Sangue

Correr”, da colombiana Laura Rodríguez Leiva, explora o sangue, o monstruoso e os tabus associados ao corpo feminino. O monstruoso também aparece em “Vida de Perros”, da argentina Ana Maria Shua, conto que tematiza o discurso sobre a saúde mental, a obsessão psicanalítica da sociedade argentina, e os preconceitos que surgem diante de corpos não normativos. O monstruoso ainda está presente em “O hóspede”, conto da mexicana Amparo Dávila, no qual é articulado com a denúncia da violência de gênero.

“A Casa Encantada”, da argentina Mariana Enríquez, reescreve a Silvina Ocampo e repensa a infância e os corpos não normativos, de modo tal que evita a vitimização da alteridade e revela seu lado mais descarnado. Em “Minha Irmã Elba”, da espanhola Cristina Fernández Cubas, a infância reaparece através de uma investigação da crueldade, a solidão e a perda. Como no conto de Enríquez, trata-se de uma história de iniciação interrompida, que coloca a infância não como promessa de futuro, mas como queda, obturação, perda de toda futuridade possível. Algo análogo acontece em “Alfredito”, da boliviana residente nos Estados Unidos Liliana Colanzi, no qual uma menina se enfrenta à morte de um amigo. Os contos questionam a inocência da infância e exploram a morte das crianças

como obsessão, modo de transgredir a teleologia reprodutiva e questionar o paradigma heteronormativo nela implicada.<sup>2</sup> Como já afirmou o teórico Christopher Fynsk, a morte da criança presentifica a quebra de um tabu, evento traumático, dor no estado mais puro, maior ponto de vulnerabilidade humana, cena primária do que Jacques Lacan chama relação psíquica com o “real” e por tanto, limite da linguagem, da representação e da própria possibilidade de dizer (2000, p. 50). A morte da criança toma a mesma estrutura que a relação com a alteridade, como exposição ao outro absoluto. Assim é que devemos entender as crianças mortas que aparecem no livro, como um questionamento do heteronormativo e uma exploração do limite da representação.

Um ponto interligado que recorre muitos dos relatos é o prazer por e pela palavra, a paixão por escrever que é, para as mulheres escritoras, um modo de sobreviver e de lutar. “A escrita é a tecnologia dos cyborgs,” afirma Donna Haraway,

a política dos cyborgs é a luta pela linguagem e a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todos os sentidos perfeitamente, o dogma central do falocentrismo. É por isso que a política

---

2 Lee Edelman analisa a infância como símbolo de uma teleologia reprodutiva e da fixidez da heteronormatividade (2004). Por seu lado, Kathryn Bond Stockton entende a infância como questionamento da reprodutividade heterossexual, relacionada a uma sexualidade polimorfa, que quebra com o futuro heteronormativo (2009).

cyborg insiste no ruído e advoga pela poluição, celebrando a fusão ilegítima entre máquina e animal. (1991, p. 176)

A palavra é um espaço de aliança entre mulheres, uma palavra imperfeita, heterogênea, híbrida, que questiona o dogmático, o único e o falocêntrico. Em “A densidade das palavras”, a argentina Luisa Valenzuela narra com humor a transgressão do papel de submissão feminino recriando um conto de fadas no qual a protagonista desrespeita os imperativos femininos e se dedica ao trabalho com a palavra.<sup>3</sup> Anos mais tarde, se reúne com sua irmã, quem tinha acatado as imposições de gênero, e forma com ela um coro polifônico. A união entre mulheres que transgrede os imperativos patriarcais também aparece em “Uma mulher notável” da também argentina Angélica Gorodischer, no qual a protagonista simula sua morte com ajuda da sua madrinha para fugir do marido violento. A sororidade e a aliança entre as mulheres se funda na e pela palavra, uma palavra coloquial, fluída, em processo, que percorre todos os contos do volume. Os textos questionam o monolítico e favorecem a diversidade, a fusão com a alteridade.

*Insólitas* cria linguagens múltiplas destinadas a públicos heterogêneos e irreduzíveis a uma leitura homogênea

3 Para uma análise das questões de gênero nos contos de fadas, que demonstra a multiplicidade de papéis de gênero que neles aparecem, ver o livro *Viajando pelo mundo encantado do Era uma vez: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas*, de Regina Michelli (2020).

ou monolítica, que abrem espaços, criam desvios para pensar em termos descentrados. Em todos eles o insólito permite “um questionamento da ordem simbólica a partir da transgressão, seja das linguagens ou das convenções culturais, e esse exercício de subversão contra o normativo resulta perturbador e revolucionário” (LÓPEZ PELLISA; RUIZ GARZÓN, 2019, p. 8). As editoras destacam o potencial crítico revolucionário do gênero quando afirmam:

O insólito desmascara a natureza relativa e arbitrária do sistema social, se opõe à ordem institucional e expressa impulsos que deveriam ser reprimidos desde a perspectiva do normativo, pelo qual pode resultar lógico que as mulheres, como identidades que não têm gozado do privilégio, encontrem um espaço de liberdade na narrativa não realista e sua capacidade para apontar para as tensões entre a ideologia e o sujeito humano. (LÓPEZ PELLISA; RUIZ GARZÓN, 2019, p. 9)

As mulheres e seu lugar de enunciação estariam vinculados ao insólito pelo questionamento do normativo, o assinalamento do oculto, do escuro que fica apagado, unidas pela necessidade de encontrar espaços de liberdade diante da arbitrariedade da ordem institucional e das convenções impostas. Haveria uma certa liberdade para as mulheres na narrativa não realista, liberação não exclusivamente individual, mas também coletiva e social.

Em entrevista, Enríquez, reflete sobre a capacidade crítica do insólito e sua vigência no atual contexto de pandemia pelo Covid-19: “Pensar que a ficção científica e o terror não têm capacidade de crítica é não ter uma leitura estendida” (BATALLA, 2020). A seguir, adiciona: “[o insólito] é um gênero que ajuda a pensar em futuros possíveis, em alternativas possíveis de vida, a questionar como vivemos” (2020). Em documentário recente sobre sua trajetória e obra, Ursula K. Le Guin, uma das autoras fundadoras do gênero, também assinalou sua potencialidade crítica:

Tive que repensar minha aproximação à ficção científica...era importante pensar no privilégio, no poder, na dominação, em termos de gênero, que era algo que a ficção científica e a fantasia não tinham feito [...] O que mudou foi meu ponto de vista. De repente, estamos vendo Terramar... do ponto de vista daqueles que não possuem poder. (CURRY, 2019)

Nos sentidos assinalados por Enríquez e Le Guin, *Insólitas* descentra os espaços de poder hegemônicos, os cânones estabelecidos, e inclusive a aproximação ao fantástico. Neste livro as mulheres hispânicas repensam o insólito e o tornam um espaço produtivo para pensar, a contrapelo, o privilégio, o poder e a dominação, em termos de gênero, mas também de língua, de idade e de habilidade.<sup>4</sup> O insólito lhes permite

4 Sobre este tema, recomenda-se ver a coletânea organizada por Ana Cristina Dos Santos e

pensar e narrar desde a perspectiva dos despossuídos, aqueles alheios ao poder, e por isso a aliança entre escritoras e o questionamento fundador de Ocampo diante das convenções literárias e das expectativas do campo continua a resultar tão central.

## REFERÊNCIAS

- BATALLA, Juan. Mariana Enríquez: ‘Pensar que la ciencia ficción y el terror no tienen capacidad de crítica es quizá no tener una lectura extendida’. *Infobae*, 22 de julho de 2020. Disponível Em: <https://www.infobae.com/cultura/2020/07/22/mariana-enriquez-pensar-la-ciencia-ficcion-y-el-terror-no-tienen-capacidad-de-critica-es-quiza-no-tener-una-lectura-extendida/>. Acesso em 29 mar. 2021.
- CURRY, Arwen, *Worlds Of Ursula K. Le Guin*, 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/worldsofursulakleguin/376182633>. Acesso em 29 de mar. 2021.
- EDELMAN, Lee, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.
- FYNSK, Christopher, *Infant Figures. The Death of the Infans and Other Scenes of Origins*. Stanford, Stanford University Press, 2000.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa; LUIS GARZÓN, Ricard. *Insólitas: Narradoras de lo fantástico em Latino-américa y España*. Madrid: Páginas de Espuma, 2019.
- MICHELLI, Regina. *Viajando pelo mundo encantado do Era uma vez: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. Disponível em: [http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_tfc\\_literatura/ViajandoPeloMundoEncantadoEraUmaVez\\_ff.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/ViajandoPeloMundoEncantadoEraUmaVez_ff.pdf). Acesso em 14 mar 2021.
- SANTOS, Ana Cristina dos; ALAVARCE, Camila da Silva (Orgs.). *Vozes insólitas. Representação de diversidades e minorias na literatura e no cinema contemporâneo* (2020).
- Camila da Silva Alavarce intitulada *Vozes Insólitas. Representações de diversidades e minorias na literatura e no cinema contemporâneo* (2020).



*cinema contemporâneo*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. Disponível em: [http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_tfc\\_literatura/vozes\\_insolitas.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/vozes_insolitas.pdf). Acesso em 14 mar. 2021.

SEGATO, Laura Rita. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

STOCKTON, Kathryn. *The Queer Child, Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press, 2009.

ULLA, Noemí, *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Leviatán, 2003.

### **Alejandra Judith Josiowicz**

Fez pós-doutorado no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (FGV-CPDOC) com bolsa PNPd-Capes.

É Professora Adjunta no Departamento de Letras Neolatinas (LNEO) do Instituto de Letras (ILE) da Universidade Estadual de Rio de Janeiro (UERJ).

Participa de grupos de pesquisa sobre infância e literatura infantil, incluindo a Rede de Estudos de História das Infâncias (REHIAL), e do Núcleo de Estudos em Literatura Infantojuvenil da UERJ – NELIJ-UERJ.

Email: [alejandra.josiowicz@gmail.com](mailto:alejandra.josiowicz@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5755463684001653>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3525-1833>

Página: <https://sites.google.com/view/alejandra-josiowicz/home>

## ENTREVISTA COM SUSANA VENTURA

Cleide Antonia Rapucci  
Guilherme Magri da Rocha



Susana Ventura é, além de escritora, professora e pesquisadora na área da literatura. Mestre e Doutora em Letras pela USP na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, ela tem mais de 30 livros publicados, alguns dos quais receberam importantes prêmios no Brasil. É embaixadora da Plurall By Brasil em Mente (NY- EUA) e da Biblioteca Infantil Susana Ventura (Osaka - Japão), pesquisadora ligada ao Grupo de Estudos de Literatura de Autoria Feminina (GELAF - USP), ao Centro de Literaturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL - FLUL) e ao Centro de Investigação sobre Mundos Ibéricos Contemporâneos (CRIMIC Sorbonne - Paris IV). Sua investigação sobre autoras esquecidas dos contos de fadas

está resultando numa série de publicações, com finalização prevista para 2023. Nesta entrevista, conversamos com ela sobre seus livros mais recentes *Na Companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*, realizado em parceria com Cassia Leslie e com ilustração e projeto gráfico de Roberta Asse e *A Bela e a Fera e outros contos de Madame Leprince de Beaumont*, traduzido por ela e por Cassia Leslie, ilustrado por Alexandre Camanho, com projeto gráfico de Agatha Kretli que foi lançado em maio de 2021.

**P.:** Sua produção literária é bastante voltada aos contos-de-fadas e, numa pesquisa recente, o antropólogo Jamie Tehani<sup>1</sup> identificou que diversos contos populares podem ser rastreados até a pré-história, como é o caso de “João e o Pé de Feijão”, que pode ter mais de cinco mil anos! Este pesquisador vê certa estabilidade nessas histórias, que se transformam de acordo com seu contexto. Como você vê o apelo duradouro dos contos-de-fadas? Por que gostamos de lê-los, mesmo no século XXI?

**R.:** O poder encantatório na escuta e leitura de contos permanece intacto e parece estar ligado às nossas estruturas mais profundas. Gerações de pesquisadores têm se dedicado a tentar descobrir o motivo desse fascínio humano por narrativas que mantêm uma certa

---

1 Cf.: <https://www.dur.ac.uk/news/research/?itemno=27041>.

estrutura, que vai recebendo camadas de novas roupas e estilos através dos séculos. Um dos aspectos mais curiosos é a faculdade dos contos em adaptar-se e sofrer mutações deixando intacto um cerne que parece imutável e cujo apelo não cessa. “Era uma vez um menino que trocou uma vaca por feijões mágicos, jogou-os no solo e, ao despertar, havia um pé de feijão tão alto que, escalado, o levou a um outro mundo, superior, habitado por um gigante”, continua a fazer sentido em diferentes tempos. Transforma-se nas mãos de um escritor como Roald Dahl (em *Revoltig Rhymes*) numa narrativa rimada plena de humor e crítica e é usada em pleno 2020 por um inescrupuloso “pastor” midiático para vender uma suposta cura para o Novo Coronavírus em pregações transmitidas por rádio e televisão. Aspectos dos contos populares continuam a fazer sentido nas mais diferentes sociedades e para indivíduos muito diferentes. Talvez porque essas “matrizes de contos”, como quer que tecnicamente decidamos chamá-las, falam muito sobre nós como espécie fabuladora (nas palavras de Nancy Houston).

Ao tentar “pescar” esse sentido, muitas pessoas de diversas áreas construíram redes de pensamentos com

os quais seguram ainda que por pouco tempo essa matéria fluida. Historiadores, psicólogos, psicanalistas, teóricos da literatura, entre outros tentam e conseguem parcialmente apontar aspectos interessantes, por vezes complementares, deste fenômeno de permanência.

**P.:** A redescoberta de escritoras que caíram em ostracismo e a (re)leitura de suas obras, além da (re)avaliação de obras tidas como de menor importância dentro da produção de autoras já consagradas são temas caros à crítica feminista. Você enxerga suas tarefas de seleção e tradução de contos, em obras como *Na Companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII* e *A Bela e A Fera e outros contos de fadas de Madame Leprince de Beaumont* como parte de um trabalho feminista?

**R.:** Sim, eu me vejo como feminista realizando um trabalho feminista. O meu trabalho começa em 2002 com o incômodo que me gerava dar aulas sobre contos de fadas e encontrar sempre nos livros sobre o “início” do conto de fadas literário na França do Século XVII, a informação de que os contos de autoria feminina não haviam sobrevivido por falta de qualidade. Era uma informação replicada em livros para o público em geral

e mesmo em dissertações e teses que eu encontrava na época. Comecei a colocar em aula algo como “dizem que a obra das mulheres não tinha qualidade e por isso não sobreviveu, mas não vejo livros em que possa ler esses contos, um dia poderemos saber”. Comecei a investigar como podia. Em idas para congressos e eventos científicos tentava localizar livros e teses. Fui conseguindo acervo aos poucos. Logo tive contato com a obra de Angela Carter, já havia lido os contos de fadas de Marina Colasanti. Comecei a me perguntar: será que são mulheres que, por alguma circunstância especial, aparecem “de vez em quando”? Ou haverá um *continuum* de mulheres escritoras de contos que foram apagadas? Porque das francesas do século XVII eu tinha a notícia, e depois um grande hiato entre a França da virada do século XVII para o XVIII e a Alemanha do início do século XIX em que aparecem os Grimm. Na “história oficial dos contos de fadas” o hiato de mais de um século não parecia chamar a atenção de quase ninguém. A medida que o tempo passava eu conseguia livros e com a chegada massiva das digitalizações promovidas por universidades estadunidenses e à organização para divulgação de pesquisas pela rede mundial de computadores, colocou no meu campo de observação

muitas informações valiosas. Resolvi levantar a linha do tempo dos contos de fadas desde o momento em que Marie-Catherine d’Aulnoy (1650-1705) rotulou o que estava publicando como “conto de fadas”, dando nome a um tipo de narrativa que vinha de longe e que era formatado de uma determinada maneira há algumas décadas na França, num jogo entre contar oralmente e escrever para ler em voz alta e publicar em livros. Apostei que conseguiria mostrar uma linha do tempo contínua, daqueles anos 1690 até o século XX em que eu mesma havia nascido, só com mulheres autoras que haviam publicado livros e sido apagadas da história, tornando-se uma parte de frase: “não vale a pena”/ “não tinha qualidade”/ “era irrelevante”/ “eram imitadoras”.

**P.:** *Na Companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII* traz paratextos que contam de forma simples um pouco da vida dessas escritoras dos séculos XVII e XVIII e seu contexto. Por que contar a história dessas mulheres para o leitor? Qual a importância de recuperar sua trajetória?

**R.:** Os resultados da pesquisa fizeram um curto-circuito no meu modo habitual de falar sobre literatura. Sempre parti do texto, trazendo dados biográficos quando

considerava que eram iluminadores para a compreensão da obra. Particularmente não gosto do biografismo, especialmente do enaltecimento, que apaga a obra com o pré-julgamento da excelência da autoria. Porém, diante do que encontrei me vi num dilema, porque as vidas das mulheres importavam muito para a obra que tinham conseguido deixar publicada. As trajetórias das escritoras não tinham sido determinantes para o seu apagamento, porque a borracha da História quando apaga, apaga mais e melhor as mulheres e seus feitos e isso é para todas, para as mais arrojadas e para as menos. Mas as biografias importavam porque mostravam que, para conseguir publicar nos mais diferentes séculos aquelas específicas mulheres tinham modos de estar no mundo peculiares e que precisavam ser evidenciados para que hoje se possa entender como conseguiram fazer o que fizeram. Não dava para esconder isso das pessoas porque a compreensão do que elas publicaram ficaria embaçada. Era preciso mesmo contar quem tinham sido, como haviam vivido. O problema era a forma, era “como”. Como apresentar a pesquisa ao mundo de maneira editorial? Era um desafio bem grande porque os contos, por si só, não tinham a dimensão que conhecemos hoje, eles eram mais extensos, por vezes muito mais extensos. Como acomodar



as biografias, que eu considerava essenciais? Ademais eu queria apresentar a ideia de coletivo de mulheres, porque foi isso o que aconteceu naquela década de 1690, gerando uma aproximação muito surpreendente com os coletivos que eu mesma acompanho nas décadas em que estou viva. Os séculos XVII e XVIII na França, para a parcela das mulheres que teve alguma escolha (pela escolarização, ainda quando precária), foi de suplência de aprendizado pelo coletivo, de troca, ajuda mútua, publicação, circulação de conhecimentos. Eu não queria um livro para cada uma das escritoras, eu queria um primeiro livro coletivo que refletisse a coletividade delas. Isso só foi possível encontrando duas parceiras: Cassia Leslie e Roberta Asse. Também da área de Letras, Cassia era apaixonada pela Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e se sentia espicaçada pela falta de informação e pela alegada “isso não tem importância” que ouviu repetidas vezes e me procurou para fazer com ela um livro sobre a autora da mais conhecida versão de “A Bela e a Fera”. Eu apresentei a ela o que eu tinha e que era de algumas décadas anteriores e disse que queria fazer o livro do coletivo. Mostrei algumas traduções e as biografias das autoras que eu havia escrito. Ela concordou em adiar o sonho de fazer o livro que desejava (e que viria a ser o

livro fora da trilogia e que foi lançado em maio de 2021 chamado *A bela e a fera e outros contos de Madame Leprince de Beaumont*) e abraçou a causa. Tínhamos sido apresentadas por Roberta Asse, que veio da arquitetura, fazia livros como designer, ilustradora e estava realizando uma pesquisa na área de Letras também. Uma amiga muito especial para mim e que, para minha sorte, havia feito o meu curso em que toda a pesquisa era mostrada. Roberta era, a meu ver, a única pessoa capaz de ouvir o que eu tinha para dizer com minhas palavras e criar o objeto que contemplasse o que seria preciso para apresentação do que eu precisava apresentar e como eu desejava fazer isso. Eu descrevi o problema assim: “Roberta, eu sei que não posso ter um livro de mil páginas. Mas as biografias precisam entrar nele, e eu acho que podia ser como um esqueleto, um raio X que mostrasse tópicos principais, porque, sabe, para uma mulher deixar um livro, mesmo um livro que seria apagado depois, precisava ser muito *diferentona*, precisava ser mesmo fora-da-lei. E tenho outro problema: a extensão dos contos. Eu preciso que as pessoas não desistam deles, e eles são longos: eu preciso que elas leiam. Por fim, eu quero que elas levem o livro para casa, que elas olhem o livro e digam: eu não posso ficar sem isso, eu quero esse objeto. Ainda

que quem comprou vá usar como enfeite de mesa, eu acredito num livro girando por aí e eu preciso dele na casa das pessoas porque uma hora alguém vai abrir e vai ler e vai contar pra outras pessoas”. Roberta respondeu: “você quer um objeto arrebatador, eu vou fazer”. Cassia conseguiu selecionar os dados principais de contexto que estavam em textos longos que eu havia escrito e criou uma linguagem para comunicar o contexto de época para os leitores, além de me fazer dar dois passos para trás do microscópio em que eu olhava há alguns anos. Cássia foi a responsável pelo alargamento do projeto ao decidir: vamos fazer trilogia, vamos selecionar mais contos porque é muita coisa boa junta e a gente precisa ampliar isso, nós vamos fazer isso aparecer para o mundo. Recuperar obra, contexto social e trajetória individual num mesmo livro foi uma necessidade que senti a partir do que encontrei e do modo como montei o quebra-cabeças da autoria feminina dos contos de fadas. Materializar o que estava na minha cabeça e me mostrar caminhos para o que eu queria dizer num livro foi obra das outras duas autoras pensando junto comigo.

**P.:** Susana, você é praticamente uma escritora-arqueóloga, porque parte do seu trabalho é recuperar

textos desconhecidos do grande público e, então, disponibilizá-los a ele. Como você descreve seu papel de seletora, organizadora e comentarista de coletâneas de contos-de-fadas? Qual exercício intelectual por trás da seleção das escritoras e de seus textos em *Na Companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII*? No caso da Madame Leprince de Beaumont, por exemplo, você disponibiliza seu texto mais conhecido (“A Bela e a Fera”) e outro já menos popular (“Aurora e Amada”), por exemplo.

**R.:** Acho que eu consegui, nos dois livros que já saíram (um da trilogia e um para crianças), o que eu queria: dar um passo, talvez lateral, ao trabalho feito por Angela Carter na publicação que, no Brasil, se chama *103 Contos de fadas*. Angela traz as mulheres protagonistas de contos em tudo o que pode encontrar em seu campo de leituras. Eu queria encontrar as autoras que tinham chegado a publicar e entender como eram os contos que elas escreviam. A partir do que encontrei, caberia selecionar e traduzir contos que me parecessem capazes de mostrar um conjunto diferente do que o cânone nos apresentava. No caso específico do conjunto mostrado em *Na Companhia de Bela*, muito do exercício foi o de

unir o que aparecia como conto de autoria feminina no cânone - que era a versão de *A Bela e a Fera* feita no século XVIII por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont - ao que não era conhecido, nem da mesma autora. Criei então uma estrutura para o livro: conto conhecido, conto desconhecido da mesma autora seguido por uma volta no tempo com contos de autoras mais antigas com uma anônima ao final. O conto conhecido para que se pudesse partir de algo bem solidificado, o desconhecido da mesma autora para que se pudesse perguntar o motivo de só um haver sobrevivido e já se pudesse pensar em critérios de qualidade (sim, *Aurora e Amada* é um excelente conto) e, por fim, a volta ao passado apresentado em sua diversidade. Porque cerca de sessenta anos antes, o que eu chamo o coletivo de mulheres em torno da figura de Marie-Catherine d'Aulnoy começou a publicar sem parar, criando a primeira febre de publicação de contos de fadas, e ali aparece o último conto como provocação, um conto anônimo, para sinalizar o que bem conhecemos: o anônimo, em geral foi uma mulher (os motivos são bem conhecidos). O volume 2 da mesma série está pronto mas será preciso fazer um financiamento coletivo para publicá-lo, o que espero possa ocorrer ainda em 2021. Chama-se *A volta das fadas* e tem estrutura semelhante: dois contos

de Marie-Catherine d'Aulnoy, agora conhecida, seguido de cinco contos de outras autoras. O segundo livro que já está disponível é todo dedicado a Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e traz a tradução dos treze contos de fadas encaixados em moldura no livro *Magazine das crianças*, uma tentativa editorial dela, nos anos 1750, de fazer algo bem similar aos financiamentos coletivos de hoje. É realmente um livro para crianças, pensado para crianças reais com as quais a autora conviveu (outra quebra do que habitualmente é ensinado, que a literatura destinada a crianças específicas surge bem depois). Por isso sua apresentação como objeto é bem diversa: ilustrações de Alexandre Camanho que, para mim, representa a atualização de um artista como Gustave Doré com muitas contribuições do artista individual brasileiro que Alexandre é, dono de uma mundividência rica e profunda que está em pleno desenvolvimento. Projeto gráfico de uma designer que admiramos, Agatha Kretli. O conjunto é notável a meu ver e nos traz de volta a pergunta: porque a escolha apenas de *A Bela e a Fera* se havia também tantos outros excelentes contos. Por que não editar todos ou alguns ao longo dos séculos? O livro não responde por si, mas vou gostar de conversar com as pessoas após as leituras. *Na Companhia de Bela* foi publicado em

novembro de 2019, *A Bela e a Fera e outros contos de Madame Leprince de Beaumont* em maio de 2021.

**P.:** Os contos-de-fadas têm ficado mais “progressistas” com o passar dos tempos, sobretudo no que se refere às questões de gênero, de modo a se adequar aos anseios do jovem leitor contemporâneo e também do leitor adulto. O seu trabalho, por sua vez, é de redescoberta: muitos estão entrando em contato com Madame Leprince de Beaumont e as demais autoras pela primeira vez graças à sua tradução. De que maneira esses textos debatem os anseios do leitor contemporâneo e dialogam com ele? E aqui precisamos te perguntar: qual sua leitura do conto “Belinda”?

**R.:** Existe sim a demanda por um “progressismo” na escrita dos contos de fadas. Esse alargamento desejado vem sendo cumprido em grande parte pelas paródias (no sentido de “parodos”, canto ao lado de outro canto). Livros como *Ônibus* (Marianne Dubuc, no Brasil pela Jujuba Editora), *Chapeuzinho vermelho em Manhattan* (Carmen Martin-Gaite, no Brasil pela Martins Fontes), são dois exemplos de obras notáveis que partem de *Chapeuzinho vermelho* para construir novas possibilidades. O alargamento que eu proponho é de

outra natureza: investigar e conhecer o passado para ver o que havia nele e foi ignorado, para que chegássemos a um conjunto tão pequeno de contos lembrados nas edições. A História dos Contos de Fadas tem sido também em grande parte a História das Edições dos Contos de Fadas. O meu trabalho ajuda a questionar: por que esses? Por que tão poucos e, finalmente, por que exatamente apenas esses. “Belinda” é um conto peculiar que mostra aspectos da domesticidade da mulher que também fazem parte da obra de Jeanne-Marie, o aconselhamento para as condutas femininas consideradas desejáveis, das quais está banida a chamada “fofoca” (penso em Silvia Federici dissecando o termo *gossip* no capítulo 5 do livro que no Brasil se chama *Mulheres e caça às bruxas*, pela Boitempo). É um conto moralizante e moralista, como vários do conjunto de contos da autora. O que me faz pensar novamente no motivo de não terem sido mais “usados” até mesmo como obras com viés moralizador. Só tenho uma resposta: o ódio pela obra feita por mulheres é tão intenso que nem quando dizem o que o poder quer que digam essa obra sobrevive.

**P.:** *Na Companhia de Bela: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII* é o primeiro de três livros (número



caro aos contos-de-fadas). Quais serão os temas dos próximos e de que maneira eles se complementam? São todos indicados ao mesmo nicho de leitores?

**R.:** Os três livros são para o mesmo nicho de leitores, que defino como “aquele que se interessa pelo tema e que tem a partir de 14-15 anos”. O segundo volume é “A volta das fadas” e tem a mesma estrutura de *Na companhia de Bela*. O terceiro volume será um teórico-conversado e está sendo finalizado.

**P.:** Você é Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, trabalha com Literatura de Autoria Feminina, Literatura, Língua e Cultura dos Países de Língua Portuguesa e Literatura Contemporânea. Além disso, tem publicações sobre as literaturas contemporâneas produzidas no Brasil, Portugal, Cabo Verde, Angola e Moçambique. Em que medida ser professora e pesquisadora interfere no ser escritora (mais precisamente, ser escritora de livros para crianças e jovens)?

**R.:** No meu caso interfere totalmente. Sou o caso da pesquisadora e professora que é buscada dentro da Universidade quando recém-finalizava o meu período

como aluna para trabalhar em ramos acessórios do mundo editorial. O fato de estar no epicentro do mercado brasileiro vivendo em São Paulo naquele momento ajudou, creio, a entrada nesse “radar” das editoras. Entrei na primeira editora para construir uma coleção de literatura portuguesa para jovens leitores afinada com o tempo presente (minha pesquisa tinha me levado a Portugal e ali eu havia sido chamada para muitas atividades também com escolas públicas). A necessidade de dois livros que eu não conseguia encontrar para contratar fez com que, por sugestão da editora Renata Farhat Borges eu assumisse a autoria (o que fiz com bastante relutância). Pouco depois, outro colega de doutorado também realizando trabalho similar em outra editora, Jeosafá Fernandez Gonçalves, me intimou a realizar dois livros de recontos a partir de contos populares de Portugal e dos cinco países africanos que têm o português como língua oficial. Tentei escapar contatando e indicando amigos e conhecidos de cada um dos países em questão. Terminei por fazer os dois livros na impossibilidade de conseguir reunir as pessoas, consegui apenas uma resposta positiva e o tempo era curto para a necessidade da editora. Assim começou e não terminou mais.

**P.:** O subsistema literatura infantil tem uma diversidade de subgêneros que o compõem. Qual o lugar dos contos-de-fadas no cenário atual da literatura para crianças e jovens?

**R.:** Acho que os contos-de-fadas foram “alocados” na literatura para crianças e jovens como outros: fábulas, ciclo arturiano, ciclo carolíngio, mitologia greco-romana, para atender a questões de formação (ligadas ao campo da educação). Mas acho que no caso dos contos-de-fadas eles nunca couberam muito bem ali. Como um líquido colocado numa caixa de madeira eles se filtravam invadindo as superfícies em que a caixa está depositada. Acho que, como outros subgêneros, o conto-de-fadas está sendo revisto e, porque não dizer, tensionado, mas ainda dentro de um cânone muito estreito. Acho que teríamos mais a ganhar como leitores se conseguíssemos olhar e pensar sobre contos que não tinham sido lidos ainda. (Vou dar algum trabalho a vocês, nesse sentido, porque tenho nove outros livros para apresentar até 2023).

**P.:** Se fosse destacar um conto-de-fadas de sua trajetória, qual seria? Por quê?

**R.:** “O gato de botas” e não sei bem o motivo mas desconfio que o moço sozinho cuja única herança é algo

desvalorizado por todos mas que ele sabe que é mágico ecoam a circunstância pessoal de abrir sozinha um caminho que ninguém mais enxergava e que, por fim, existia (no meu caso, um caminho de estudo e pesquisa que não era sequer visível aos que me cercavam).

**P.:** Você venceu o Prêmio Jabuti com o livro *O Caderno da Avó Clara*. Também foi duas vezes finalista desse prêmio, além de ter recebido o selo Altamente Recomendável da FNLIJ três vezes (uma delas, por *Na Companhia de Bela*), sem contar outras premiações e indicações. Como é ver seu nome atrelado a importantes premiações brasileiras de livros?

**R.:** Prêmio é saboroso de ganhar, sem dúvida. É o reconhecimento conferido por instituições que admiro, compostas por colegiados feitos por pessoas que estudaram muito para estarem ali. E confere o que mais eu preciso neste momento: divulgação para que as pessoas saibam que eu existo. Temos pouca divulgação especializada na área da literatura para crianças e jovens, pouco espaço para crítica nos periódicos, circulação difícil de materiais valiosos produzidos nas universidades e por isso o prêmio chama a atenção de pessoas que, de outro modo, não enxergariam o trabalho e não seriam leitores dos meus livros.

**P.:** Tradicionalmente, os contos-de-fadas não eram necessariamente para crianças, mas compartilhados também com elas. Os seus livros são, em sua maioria, dedicados à criança e ao jovem. Como você descreve o processo de escrever para este público leitor? Há alguma imagem de «criança abstrata» no momento de compor textos próprios ou selecionar textos de outras mulheres para coletâneas?

**R.:** Os contos-de-fadas foram apropriados para a literatura para crianças e jovens. A maior parte de meus livros é dedicada a jovens leitores e há uma especificidade envolvida na escrita de livros para essa fase da vida. Eu parto do princípio de que o livro chegará a alguém que não conheço e que talvez jamais vá conhecer. A infância é uma batalha muito dura, é muito difícil ser criança e tenho isso em mente sempre ao fazer um trabalho. Outra questão é a de que aquela existência pode estar em perigo real ou estar submetida a forças internas e externas muito extremas, por isso tento aproximar-me com delicadeza e nunca pressupor que conheço quem está lendo. Não sei se isso se reflete no que estou escrevendo, mas o cuidado existe e é permanente. Não tenho a imagem de uma criança abstrata no meu caso, mas sim a preocupação com

as fragilidades de leitores não conhecidos e que podem ser alentados por um livro, podem enxergar ali uma saída qualquer, um motivo para dar mais um passo, só mais um.

**P.:** Se contos-de-fadas são tanto para adultos, como para crianças, qual a diferença entre a literatura para adultos e para crianças?

**R.:** A literatura é boa ou não é. A gente consegue construir um mundo ou não consegue. Alcança uma linguagem que faz esse mundo ou não. No caso específico da literatura feita para jovens leitores, ela é formadora, então é preciso conduzir esse leitor a subir uma escada. A escada pode ser absolutamente deslumbrante: Astrid Lindgren, Angela-Lago, Eva Furnari, Lewis Carroll, Christina Rossetti, Irene Lisboa, Roberta Asse, Nelson Cruz, Marilda Castanha, Silvia Oberg, Ana Maria Machado, Graciela Montes, Maria José Silveira, João Carlos Marinho, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Lygia Bojunga, Rui de Oliveira, Helena Gomes, Francis Hodgson Burnett, Carmen Martin Gaité, Alexandre Camanho, Vanina Starkoff, Lucy Maud Montgomery, Maria Alberta Menéres fizeram e vêm fazendo escadas magníficas. Lá em cima está uma porta e no prosseguimento estão Gil Vicente, Shakespeare, Margaret Atwood, Maria Valéria Rezende

e todas as incríveis obras que podemos escolher acompanhar caso tenhamos subido aquela primeira escada. A literatura para crianças pode levar a porta. E esse percurso pode ser simplesmente feito ou pode ser arrebatador e inesquecível. Todos os nomes citados fazem parte da segunda categoria, a que é capaz de criar mundos que são formas de felicidade permanente para as quais se volta ao longo de uma vida ou, na minha imagem, escadas magníficas.

**P.:** O que gostaria de ter dito que não perguntamos? Há algum comentário ou observação que queria fazer ou ideia que gostaria de elaborar melhor?

**R.:** Só queria que não desistissem de me fazer perguntas e conversar comigo. Agradeço pela ideia dessa entrevista e por a terem levado adiante.

### **Cleide Antonia Rapucci**

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Assis (1997).

Atualmente é Professora Assistente Doutor (nível 2) do Departamento de Letras Modernas da FCL- UNESP- Assis, onde leciona desde 1990.

Na Graduação em Letras, é responsável pela disciplina de Literaturas de Língua Inglesa. Docente credenciada no Programa de Pós-graduação em Letras da mesma Instituição, orienta Mestrado e Doutorado na área de literatura de autoria feminina e crítica feminista.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5721222081499042>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1388-8470>

### **Guilherme Magri da Rocha**

Doutorando em Letras na UNESP/Assis, com período de estágio “sanduíche” na Universidade de Aveiro, Portugal, sob os auspícios da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

E-mail: [guilherme.magri@unesp.br](mailto:guilherme.magri@unesp.br)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2650245075221070>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2091-9116>